# MONATSHEFTE

FÜR

# MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

24. JAHRGANG

1892.

REDIGIERT

VON

ROBERT EITNER.

LEIPZIG,
BREITKOPF & HÄRTEL.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

# Inhaltsverzeichnis.

# Gesellschaft für Musikforschung.

**Mitgliederverzeichnis.**

J. Angerstein, Rostock.
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden.
J. Auer, Amberg.
Fr. J. Battlogg, Pfarrer in Gurtis.
Dr. Wilh. Bäumker, Pfarrer, Rurich.
H. Benrath, Redakt., Hamburg.
Lionel Benson, Esq., London.
Rich. Bertling, Dresden.
Rev. H. Bewerunge. Maynooth (Irland).
H. Böckeler, Domchordir., Aachen.
Dr. E. Bohn, Organist, Breslau.
P. Bohn in Trier.
Georg Bratfisch, Frankfurt a. M.
Dr. W. Braune, Prof., Heidelberg.
Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Theodor Carstenn, Kantor, Elbing.
C. Dangler, Colmar i. Els.
Hugo Conrat, Wien.
Dr. Alfr. Dörffel, Leipzig.
Dr. Herm. Eichborn, Assessor a. D., Gries.
Dr. Im. Faißt, Prof., Stuttgart.
Dr. F. Fraidl, Graz.
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a. M.
Dr. Hugo Goldschmidt, Berlin.
Th. Graff, Heidelberg.
Dr. Franz Xaver Haberl, Regensburg.
J. Ev. Habert, Organist, Gmunden.
S. A. E. Hagen, Kopenhagen.
Hirche, Templin.
Dr. Rob. Hirschfeld, Wien.
Dr. O. Hostinsky, Prag.
Prof. Dr. Kade, Musikdir., Schwerin.
Dr. W. Kaiser, Halle.
Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin.
C. A. Klemm, Leipzig.
Prof. Dr. H. A. Köstlin, Friedberg i/W.
Oswald Koller, Prof. in Kremsier.
O. Kornmüller, Prior, Kl. Metten.
Dr. Richard Kralik, Wien.
Alex. Kraus, Baron, Florenz.
Emil Krause, Hamburg.
Moritz Lentzberg, Lemgo.
Leo Liepmannssohn, Berlin.
Frhr. von Liliencron, Schleswig.
G. S. L. Löhr, Southsea (England).
F. Lubrich, Kantor in Peilau.
Dr. J. Lürken, Wilnsdorf.
Karl Lüstner, Wiesbaden.
Georg Maske, Oppeln.
Dr. Melde, Prof., Marburg.
Rev. J. R. Milne in Kings Lynn.
Therese von Miltitz, Bonn.
H. P. Jos. Moonen, Venlo (Holland).
Anna Morsch, Berlin.
Ismar Mühsam, Berlin.
Prof. Dr. Hans Müller, Berlin.
Dr. W. Nagel, Zürich.
Prof. Fr. Niecks, Edinburgh.
F. Curtius Nohl, Duisburg.
M. Notz, Musikdir., Cannstadt i/W.
H. Pardall, Wolfenbüttel.
H. Pauli, Trier.
A. Prausnitz, Berlin.
Prof. Ad. Prosniz, Wien.
Dr. Arth. Prüfer, Leipzig.
A. Reinbrecht in Verden
Ernst Julius Richter, Pastor in Amerika.
Dr. Hugo Riemann, Wiesbaden.
Paul Runge, Colmar i. Els.
Dr. Wilh. Schell, Prof., Karlsruhe.
D. F. Scheurleer, im Haag.
Jos. Schildknecht, Hitzkirch (Schweiz).
Dr. H. M. Schletterer, Kapellmeister, Augsburg.
Johannes Schreyer, Dresden.
Rich. Schumacher, Berlin.
F. Schweikert, Karlsruhe (Baden).
F. Simrock, Berlin.
Prof. Jos. Sittard, Hamburg.
Dr. Hans Sommer, Prof., Weimar.
Wm. Barclay Squire, London.
Dr. Hugo Steinitz, Breslau.
Prof. C. Stiehl, Lübeck.
Prof. Reinhold Succo, Berlin.
Wilhelm Tappert, Berlin.
Universitäts-Bibliothek in Strafsburg.
Pfr. Leopold Unterkreuter, Oberdrauburg.
Joaq. de Vasconcellos, Porto (Portugal).
Dr. Emil Vogel, Berlin.
G. Voigt, Halle.
C. Walter, Biberich a/Rh.
W. Jos. v. Wasielewski, Sondershausen.
Wilh. Weber, Augsburg.
Ernst von Werra, Chordir., Konstanz i. B
F. Wiedermann, Berlin.
Dr. F. Zelle, Berlin.

Rob. Eitner in Templin (U./M.), Sekretär und Kassierer der Gesellschaft.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIV. Jahrgang. 1892.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 1.

# Zur Anregung.

So bedeutend die Fortschritte in der Erforschung der Musikgeschichte in den letzten 35 Jahren auch sind, so sehr man bemüht gewesen ist die in den Bibliotheken vergrabenen alten Musikschätze ans Tageslicht zu schaffen, zugänglich zu machen und einer beschreibenden Untersuchung zu unterziehen, so sind wir doch noch weit entfernt uns z. B. mit dem Stande der Literaturgeschichte messen zu können. Ein Blick in *Gödeke*'s Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung, zeigt uns nur allzudeutlich woran es uns noch fehlt und woran wir wohl noch Jahrzehnte unablässig zu arbeiten haben, ehe wir nur das Allernotwendigste geschafft. Ein Vergleich zeigt uns, in welchem Umfange die Literarhistoriker die Gesamtwerke der Autoren neu veröffentlicht haben, welchen Wert sie auf die Veröffentlichung von Briefen legen und, was uns noch ganz besonders fehlt, mit wie sicherem und wohlbegründetem Urteile sie die Leistungen selbst des kleinsten Dichters abzuschätzen wissen. *Fétis* hat zwar in seiner Biographie universelle des musiciens auch darin den Versuch gemacht über einzelne Komponisten und Schriftsteller ein Urteil abzugeben, doch sind die Versuche meistenteils so kläglich ausgefallen, dass es besser gewesen wäre, wenn sie ganz unterblieben. Nicht nur dass er sich augenscheinlich von einer einzigen Komposition verleiten liefs den Autor zu beurteilen, sondern es macht auch oft den Eindruck, als wenn er sich nur den Schein giebt die Leistungen des Autors zu kennen. Auch *Ambros* ist in seiner Geschichte der Musik be-

müht und zwar auf sicherer Grundlage sich ein Urteil über besonders hervorragende Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts zu bilden, während Gerber in seinen beiden biographischen Lexika oft in breiter Weise über die Komponisten des 18. Jhs. urteilt. Leider ist letzterer allzusehr befangen in den schwächlichen Ansichten des vorigen Jhs. und lobt vorzüglich dasjenige, was sich so ganz in den ausgefahrenen Spuren desselben bewegt.

Der Musikhistoriker ist dem Literarhistoriker gegenüber in vieler Hinsicht im Nachteile, nicht nur, dass die öffentlichen Bibliotheken seit langer Zeit im Fache der deutschen Literatur mit besonderer Vorliebe gepflegt worden sind, sowohl in der Reichhaltigkeit der Originaldrucke, als auch in der Anschaffung aller Neudrucke älterer Werke, so dass oft schon eine einzige Bibliothek genügt, um über einen Autor das gesamte Material zu erhalten. Der Musikhistoriker dagegen muss erst mühsam erforschen wo die Werke eines Autors liegen und findet sie nach und nach zerstreut in den verschiedensten Bibliotheken, ja ein und dasselbe Werk, wenn es nur in Stimmbüchern existiert, oft verstreut auf mehreren weit von einander entfernt liegenden Bibliotheken. Dadurch erhöhen sich nicht nur die Unkosten um ein Beträchtliches, sondern auch der Zeitverlust fällt schwer ins Gewicht. Gesamtausgaben älterer Meister besitzen wir erst seit kurzem von Seb. Bach, Händel, Heinr. Schütz, Palestrina, Mozart, Beethoven und Schubert. Jedes dieser Werke beansprucht einen so hohen Kostenaufwand und nimmt einen so grofsen Raum in einer Privatbibliothek ein, dass eigentlich nur öffentliche Bibliotheken und einige bevorzugte Büchersammler im Stande sind die Anschaffung sämtlicher Werke obiger Komponisten sich zu gestatten. Was wir im Übrigen an Neuveröffentlichungen von älteren Werken besitzen, so umfangreich sie auch sind (siehe die beiden Verzeichnisse neuer Ausgaben alter Musikwerke, Berlin 1871 und in M. f. M. Bd. 9), so bieten sie ein zu lückenhaftes Material um Genüge zu leisten einen Autor daraus beurteilen zu können. Ferner hat sich keine der öffentlichen Bibliotheken angelegen sein lassen in diesem Fache eine möglichste Vollständigkeit zu erreichen. Am besten ist noch die Kgl. Bibliothek zu Berlin damit versehen, während andere geradezu jämmerlich ausgestattet sind. Eine weitere Schwierigkeit wird dem Musikhistoriker bereitet, dass er sich die meisten Werke aus den nur vorhandenen Stimmen erst in Partitur setzen muss, dabei vielfach auf Fehler stöfst, welche die Arbeit ungemein verzögern. Wenn man dies alles in Betracht zieht, so ist zu bewundern in wie kurzer Zeit sich

die Musikwissenschaft aus den kleinsten Anfängen emporgearbeitet hat. Wäre es ferner nicht eine zeitlang Gebrauch gewesen, dass sich alle Kräfte wie vereint auf die Pflege einiger weniger grofsen Meister geworfen hätte, so könnte über manch anderen Meister schon gröfsere Klarheit herrschen.

Wenden wir uns nun zu unserer Aufgabe selbst: der kritischen Beleuchtung älterer Musikwerke, so wird es nicht genügen die Leistungen eines Meisters nur mit Worten zu charakterisieren, nicht nur deshalb, weil Worte selten im Stande sind den Eindruck eines Musikwerkes nur annähernd wiederzugeben, sondern hauptsächlich, weil der Leser das Verlangen trägt mit Teil zu nehmen an dem Eindrucke, welchen das beschriebene Werk hervorrufen soll. Es wird daher stets notwendig sein unter strenger Prüfung des vorliegenden Materials eine Auswahl von Tonsätzen oder Teilen von gröfseren Werken zu treffen, um sie als notwendige Belege dem Urteile beizufügen. Die Art wie bei der jüngst in den Monatsheften veröffentlichten Beurteilung *Bened. Marcello*'s verfahren ist, könnte vielleicht zum Vorbilde dienen, bei der der in Anspruch genommene Raum nicht über ein knappes Mafs hinausgeht und doch dem Bedürfnisse nach treffenden Beispielen Genüge gethan ist. Es könnte sich vielleicht auch empfehlen Gruppen von Komponisten zu bilden, die in gleichen Fächern und gleicher Zeit Ähnliches geleistet haben, wie im deutschen Liede, im französischen Chanson, im Madrigal, oder im Instrumentalfache für Klavier oder Violine. Allerdings tritt heute dem Musikhistoriker noch die Schwierigkeit entgegen, dass er das Material sich erst suchen muss, dieses Hindernis wird aber hinweggeräumt durch das in Arbeit befindliche Quellen-Lexikon der Musiker, dessen Vollendung aber wohl noch einige Jahre in Anspruch nehmen wird. *R. E.*

---

## Die antiken Musiker in der Gesellschaft.

**(Dr. Hermann Eichborn.)**

Das Verhältnis der Musiker zu Staat, Recht und Gesellschaft (ich habe in meinem dieser Abhandlung vorangestellten Titel nur das letztere Wort als seinem weiteren Begriffe nach die ersten beiden Begriffe mitumfassend verwendet) bildet offenbar einen Teil der Musikgeschichte, denn einerseits lassen sich aus der Stellung, welche die Musiker im Rechte einnehmen, den besonderen Rechtsbestimmungen,

welchen sie unterstellt sind, der Eingliederung dieser Berufsklasse im geordneten Leben des Staates, der Stellung, die ihnen im gesellschaftlichen Leben zugewiesen ist und die auf ihre sittlichen Verhältnisse Schlüsse erlaubt, Annahmen über den Zustand der Tonkunst herleiten, andererseits kann man aus der Höhe und besonderen Gestaltung der Musik bei einem Volke auf die moralische Beschaffenheit der sie ausübenden und deren Achtung und Stellung im rechtlichen und sittlichen Verbande der Zeitgenossen schliefsen. Die Tonkunst der alten Völker hat die Gelehrten viel früher beschäftigt, als es jemandem eingefallen ist, sich mit der Untersuchung, wie sich unsere abendländische Tonkunst entwickelt hat, zu befassen, und bis in die neueste Zeit ist die Musik der alten Griechen, Römer, Juden, Aegypter und anderer Völker des Altertums, vor allem aber die griechische Musik auf's peinlichste und eifrigste durchforscht worden, ohne dass die aufgewendete Mühe in irgend einem nennenswerten Verhältnisse zu dem erlangten Ergebnisse stände und obwohl es viel vernünftiger gewesen wäre, die Entwickelung unsrer jetzigen Musik zum Gegenstande so fleifsiger Forschung zu machen; wir würden in letzterem Falle eine genaue Kenntnis des Entstehens und der Weiterbildung derselben haben, während uns so kaum der Schatten eines Bildes der alten Musik heraufbeschworen ist. Klarer, als das Wesen der antiken Tonkunst, die sich ihrer ganzen Natur nach mit unserer Musik nur zum kleinen Teil deckt, wird uns aus den Quellen und Forschungen das der Musiker im Altertum erschlossen, welches eine knapp zusammenfassende Darstellung schon aus dem Hauptgrunde verdient, weil der gegen Ende des römisch-griechischen Altertums erwachsene grofse Stand der Künstler eine Hauptbrücke ist, welche von der Musik der Alten zu der Entwickelung der neueren Tonkunst hinüberleitet. Und so habe ich versucht, das wichtige und musikgeschichtlich bedeutsame aus den Arbeiten der Historiker, Juristen, Philologen und Archäologen, welche im Laufe von Jahrhunderten neben allen anderen Lebensäufserungen der antiken Völker auch die Beziehungen und Verhältnisse der Musiker durchforscht haben, zu einem Gesamtbilde zu vereinigen und mit eigenen Schlüssen und Beobachtungen zu ergänzen.

Dem Unterschiede zwischen den künstlerischen Griechen und den kunstfremden Römern entspricht die verschiedene Stellung der Musiker bei diesen und jenen. Im allgemeinen kann man sagen: Die griechischen Musiker waren Freie und geehrt, die römischen Musiker Sklaven und verachtet. Im einzelnen erleidet jedoch diese Behauptung vielerlei Ausnahmen. Zunächst gab es, da die

Ausübung der Musik nicht an einen status der Freiheit oder Unfreiheit gebunden war, bei beiden Völkern freie und unfreie Musiker, berufsmäſsige und dilettierende; griechische Sklaven waren in der Musik unterrichtet, und freie Römer übten sie aus, als Beruf oder zur Ergötzung. Wer kennt nicht die zur Narrheit ausgearteten musikalischen Passionen des Kaisers Nero. (Einen kleinen Beleg dazu liefert die Erzählung im Suetonius: Sub exitu quidem vitae palam voverat, si sibi incolumis status permansisset, proditurum se partae Victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium. Er beabsichtigte, falls er Kaiser bliebe, am Siegesfeste zu seinen früheren Kunstleistungen auch als Virtuose auf der Wasser-Orgel, der Flöte und der Sackpfeife aufzutreten.)

Von Heliogabalus, einem späteren Imperator, erzählt Lampridius (im Heliogabalus XXIII): ipse cantavit, saltavit, ad tibias dixit, tuba cecinit, pandurizavit, organo modulatus est. (Er sang, tanzte, recitierte mit Flötenbegleitung, blies Trompete, schlug die Laute, spielte Orgel. Welche Vielseitigkeit der Kunstübung!)

Aufser diesen vornehmen Dilettanten gab es in Rom von uralten Zeiten her freie Berufsmusiker, welche durch ihre Beziehungen zur Staats-Religion in hohem Ansehen standen. Der in einer schon sehr skeptischen Zeit lebende Plinius (histor. nat. lib. XXVIII. cap. 2) giebt zwar prosaischer Weise als Zweck ihrer Verwendung bei den Opfern an „ne quid mali ominis inter sacrificandum audiretur“, durch musikalischen Lärm, Geräusche und Laute, welche von den abergläubischen Römern als üble Vorbedeutungen aufgefasst werden könnten, zu übertäuben, also ähnlich, wie Trommeln und sonstige lärmende Instrumente bei öffentlichen Justiz-Akten benützt wurden, um unliebsame Wort-Kundgebungen zu unterdrücken; die Vorzüge jedoch, welche sie in alten Zeiten genossen, stehen mit einer so wenig honesten Deutung ihres Amtes entschieden in Widerspruch. Unter diesen altlateinischen freien Musikern ist obenan die altehrwürdige Zunft der Pfeifer (tibicines) zu nennen. Ihre Wichtigheit im alten Staatsleben ist durch den bekannten, von den Chronisten überlieferten Vorfall bezeugt. Empfindlich, wie noch jetzt häufig Künstler sind, wanderten sie, sich durch den Senat zurückgesetzt glaubend, im Jahre der Stadt 443 nach Tibur aus, und man hatte darauf keine angelegentlichere Sorge, als die Beleidigten mit List und Güte nach Rom zurückzuführen.

Mit diesen tibicines standen die priesterlichen Kollegien der Springer (Salii) und der Salii collini, dem palatinischen und collini-

schen Rom entsprechend, welche im März den Waffentanz zu Ehren des Mars ausführten, in Verbindung. Tanz und Musik überhaupt durften im alten Rom und in ganz Latium bei keiner feierlichen Gelegenheit fehlen und waren von grofser Wichtigkeit im nationalen Kultus. Wie die genannten tanzenden Priester die älteste und heiligste aller Priesterschaften, so waren die Tänzer und Musiker unter den ältesten Gewerben. Forkel (Allgem. Geschichte der Musik, Bd. 2 S. 83) vergleicht daher gewiss mit Unrecht die tibicines den Stadtpfeifern seiner Zeit, „die ebenso wie jene bei guten und schlechten Angelegenheiten gebraucht werden und wohl auch ebenso wenig zur Vervollkommnung derjenigen Art von Musik beitragen oder von jeher beigetragen haben, von welcher man einen nützlichen Einfluss auf Sittlichkeit und Besserung des menschlichen Herzens erwarten kann".

Selbst im sittenstrengen alten Rom besafs man die Connivenz, dem collegium tibicinum manche künstlerische Ungebundenheit durchzulassen, und so erfreuten sich die Flötenbläser des alten Vorrechts am Jahresfeste maskiert und trunken herumzutreiben und allerhand Unfug zu verüben.

Auch im alten Etrurien machten frühzeitig die Tänzer (histri, histriones) und die Flötenspieler (sabulones) aus ihrer Kunst ein Gewerbe. Bildeten die Spielleute ein zünftiges Handwerk, so blieb die Beschäftigung der Tänzer und der Klageweiber (praeficae) unzünftig. Beide aber, einst grofses Ansehen geniefsend, verloren mit der Zeit, als das Sklavenwesen überhand nahm und alle handwerksmäfsigen Berufsarten mehr und mehr den Unfreien zur Last fielen, während die Freien sich vornehm den höheren Beschäftigungen und den Staatsgeschäften zuwandten, den alten guten Ruf, sodass sich der bessere Teil der Bürgerschaft von diesen Künsten zurückzog.

Das Heer fremder fahrender Künstler mit allen seinen Lastern und seiner Üppigkeit, welches die veränderte Stellung Rom's als Weltstadt herbeiführte, trug viel dazu bei, den Stand der Musiker in den Augen der anständigen Gesellschaft herabzuwürdigen.

Der fruchtlose Versuch der Censoren im Jahre 115 vor Christus, alle Musikinstrumente mit Ausnahme der altnationalen kurzen, mit 4 Tonlöchern versehenen und ehedem aus Tierschenkelknochen gefertigten latinischen Flöte zu verbieten, ist bezeichnend für den erwähnten Wechsel in den sozialen Verhältnissen der Musiker.

Mit dem Auftreten etruskiseher Flötenspieler und Tänzer in Rom hängen die Anfänge des Theaters zusammen. Man begann, für die umherziehenden Bänkelsänger (grassatores, spatiatores), welche ihre

Lieder (saturae) mit gestikulierendem Tanze unter Flötenschall vorzutragen pflegten, ein Brettergerüst (scaena, σκηνή) zu erbauen, auf dem sich Spielleute und Possenreifser aller Art produzierten. Die Ausbildung dieser primitiven Kunstleistungen zu einer wirklichen Kunstbühne fiel mit der Entwickelung Rom's zur Weltmacht zusammen, und wie sich in deren Verlauf auch die sozialen Zustände entwickelten, die zum Verfalle der Sitten und der öffentlichen Ordnung führen mussten, die Herabwürdigung der freien Arbeit zum Sklavendienste, so galten nicht minder, wie jede Dienstverrichtung gegen Entgelt, mit der Zeit auch Musik und die verwandten Künste, wenn sie gewerbsmäfsig geübt wurden, als ehrenrührig. (Vgl. Ambros Gesch. der Musik. I. 525 ff. Mommsen Röm. Gesch. I. 216 ff. 449 ff. II. 469.)

Die Sänger, Schauspieler, Gaukler und Musikanten wurden zum Dienst im Heere nicht zugelassen, sie durften in den Comitien nicht mit abstimmen. Gewissermafsen unter Polizei-Aufsicht stehend, waren sie der arbiträren Gewalt derjenigen Beamten unterworfen, welchen die Oberaufsicht über die öffentlichen Schauspiele von Staatswegen oblag und konnten von denselben zu Geld-, Leibes- und Freiheits-Strafen herangezogen werden. Die natürliche Folge war, dass in den späteren Zeiten das Bühnengewerbe mit den darauf bezüglichen Nebenbeschäftigungen nur von den niedrigsten Klassen der Bürgerschaft und Fremden ausgeübt wurde. Die altlatinische Flötenkunst verschwand im Wandel der neuen internationalen Verhältnisse.

Die römische Gesetzgebung ist reich an Bestimmungen über die Rechtsnachteile der mimi, histriones, thymelici u. s. w. So fehlte den feminis probrosis, zu denen die Schauspielerinnen gerechnet wurden, das jus capiendi, das Recht, das in einem Testamente ihnen Zugedachte zu erwerben, das connubium, die Fähigkeit, vollgiltige Ehen mit den Angehörigen der bevorzugten Klassen einzugehen u. s. w. Tacitus sagt (Annal. lib. 14) in Beziehung auf Octavia, die Tochter der Messalina: an quia veram progeniem penatibus Caefarum datura sit, malle Pop. Roman. Tibicinis Aegypti sobolem imperatorio fastigio induci? (Anspielung auf den Pompejus, der für den Sohn eines Flötenspielers galt.) Immer mehr sank die Musik in der öffentlichen Meinung auf den Standpunkt der gemeinen, nur um des Geldgewinns willen getriebenen Kunstfertigkeiten herab. (Martialis lib. 5. Epigr. 57. Artes discere vult pecuniolas? Fac discat citharoedus aut choraules. Was? Künste will er lernen, die dem Beutel frommen? So mag er Unterricht im Zitherspiel, im Flötenspiel bekommen.) Die Flötenbläser galten trotz ihrer Beziehungen zum alten National-Kultus und ihrer früheren

geachteten Stellung als etwas geringeres, wie die Künstler auf Saiteninstrumenten. (Cicero pro Muraena.) Man meinte, dass wer zum Citharoeden verdorben sei, doch noch Pfeifer werden könne.

Ganz aufserhalb aller dieser Kreise aber standen die Spielleute des Heeres, die tubicines, liticines, cornicines, buccinatores (Gesamtname aeneatores, Blechbläser), welche nach Flavius Vegetius (um 390 nach Christus) den Rang der Offiziere oder Prinzipalsoldaten der Legion einnahmen.

(Vergl. l. 6. Digest. 50. 6. Tarruntenus Paternus libro I. Militarium. „et qui aegris praesto sunt, Krankenwärter, et horreorum librarii, Proviantschreiber, et custodes armorum, Zeugwärter, et praeco Ausrufer, et buccinator Trompeter; hi igitur omnes inter immunes habentur, werden zu den von Abgaben befreiten gerechnet. Auch sind hier die Trompetenmacher, tubarii, genannt.)

Die erste Erwähnung der Spielleute des Heeres im Zusammenhange mit den uns überlieferten ausführlichen Nachrichten von der Heeresverfassung des sechsten Königs, Servius Tullius (578—535 vor Christus) gewährt bis zu einem bestimmten Grade ein Bild der rechtlichen und gesellschaftlichen Stellung der Musikanten im alten Rom. Servius Tullius teilte nämlich die sämtlichen für den Dienst zu Fufs in Anspruch genommenen Bürger in fünf Klassen (nach Livius, in sechs nach Dionysius). In die erste entfielen die mit 100000 asses (später 110000, noch später 125000) und darüber eingeschätzten, in die zweite die mit 75000 und darüber, die mit 50000 in die dritte. mit 25000 in die vierte, mit 10000 (später 11000, noch später 12500) in die fünfte Klasse. Dann werden unter den nicht bis an die fünfte Klasse reichenden solche unterschieden, die nicht weniger, als 1500 asses haben (accensi velati) und die geringer begüterten, für welche teils der Ausdruck proletarii, teils capite censi vorkommt. Nach einigen Berichten ist der letztere Name auf die unter 375 asses besitzenden beschränkt, andrerseits der Name proletarii auf die accensi velati ausgedehnt. Alle Bürger über den proletarii werden assidui bezeichnet. Diesem census war die Gliederung des Heeres in Centurien (100 Mann) unter einem centurio in folgender Weise angepasst. An 18 Centurien Reiter, sechs patrizische und 12 plebejische, reihten sich 80 Centurien (8000 Mann) schwer bewaffnetes Fufsvolk, welche nebst zwei Centurien Kriegshandwerker von der ersten Klasse zu stellen waren. Ohne Panzer, sonst gleich bewaffnet, mussten 20 Centurien von der zweiten Klasse aufgebracht werden; ohne Beinharnisch 20 Centurien von der dritten Klasse; nur mit Speer und langem Schild

ausgerüstet 20 Centurien von der vierten Klasse, nur mit Wurfspiefsen versehen 30 Centurien von der fünften Klasse. Die zweite bis vierte Klasse hatte aber noch 2 Centurien Spielleute zu stellen, die zur vierten Klasse, nach Livius zur fünften Klasse hinzugerechnet werden.

Livius führt auch noch die accensi mit einer Centurie neben und vor den cornicines und tubicines auf, ebenso wie Cicero (de republica II. 22). Die Soldaten der 80 Centurien von der ersten Klasse heifsen principes, soweit sie in der Schlachtordnung in erster Linie standen, soweit sie zurückstanden triarii, die Soldaten der zweiten bis vierten Klasse hastati, die der fünften rorarii (leichte Truppen, Plänkler). Von einer Centurie rückten 80 Mann ins Feld, 40 blieben als Reserve zurück, zwei Centurien in Kriegsstärke bildeten einen manipulus, 30 manipuli eine Legion, an welcher alle Waffengattungen in einem den Klassen entsprechenden Verhältnisse teil hatten. Dass die zwei Centurien Spielleute unter alle Waffengattungen und Heereskörper verteilt sind, ergiebt sich aus dem Zwecke ihres Dienstes von selber.

Diese Heeresverfassung gab zugleich den Mafsstab für die politische Vertretung des Volkes ab. „In demselben Verhältnis, in welchem jede Abteilung der Bürger mit dem Kriegsdienste belastet war, sollte sie auch an der Entscheidung der öffentlichen Angelegenheiten teil nehmen". (G. F. Puchta, Institutionen B. 1. S. 143 ff.) Auf der Centurien-Einteilung beruhte daher die Volksversammlung, comitia centuriata, auch comitiatus maximus genannt. Diese Comitial-Centurien dürfen nicht mit den militärischen verwechselt werden, sie hatten eine ganz andre Zusammensetzung, waren suffragia, Abteilungen der sämtlichen stimmfähigen Bürger. So gewähren die zwei Centurien Musiker der Klasse, welche sie stellte, das heifst ausrüstete und beköstigte, zwei Stimmen mehr (jeder Centurie entsprach eine Stimme), keineswegs aber durften etwa die Spielleute in der Versammlung unter dem Namen ihrer Centurien stimmen.

Es folgt aus allen diesen Angaben: dass die Musiker, die wir uns wohl zu den weniger begüterten Klassen der Plebejer gehörig zu denken haben, an und für sich gar nicht zum Dienste als Spielleute im Heere verpflichtet waren, dass sie je nachdem als Spielleute oder mit den Waffen, oder auch gar nicht dienen konnten, dass sie wahrscheinlich nach ihrer Zugehörigkeit zu einer der oben genannten Klassen selbst mit zur Beisteuer für Ausrüstung der Heeres-Spielleute herangezogen wurden, wobei ungewiss bleibt, ob sie sich dieser Verpflichtung durch eigene Gestellung zum Signal-Dienst im Heere entziehen durften.

(Schluss folgt.)

# Anzeigen musikhistorischer Werke.

Sittard, Joseph: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Nach Originalquellen von ... 2. Bd. 1733—1793. Stuttgart 1891, W. Kohlhammer. 8⁰. VIII u. 220 S. Pr. 3 M.

Der erste Band des Werkes wurde im Jahrgange 1890 Seite 45 angezeigt, der vorliegende zweite Band enthält die Fortsetzung und den Schluss. Er giebt uns ein lebendiges Bild der damaligen Zustände wie sie sich so ziemlich an allen Höfen Europas wiederholen. Der Absolutismus stand in höchster Blüte, das Volk wurde ausgesaugt bis auf den letzten Pfennig um die Unkosten zu den Vergnügungen der Fürsten zu erschwingen. Man pflegte nicht Kunst und Wissenschaft, sondern fröhnte der sinnlichen Vergnügungslust. An italienische Kastraten und italienische Musiker verschwendete man Unsummen und den einheimischen Künstler liefs man darben. Dem Bürger war erlaubt das fürstliche Theater zu besuchen, doch er verabscheute es als Quelle alles Übels. Die italienische Oper selbst hatte wenig Vorteil von dieser Art Pflege, denn statt sich weiter zu entwickeln verknöcherte sie in starre Formen, und äufserer Pomp musste die innere Leere verdecken.*) Sowie die nichtssagende oft ganz unsinnige und läppische Handlung der Operntexte durch pomphafte Aufzüge, zu denen ein ganzes Bataillon Soldaten nebst Pferden aufgeboten wurde, Schiffe über die Bühne zogen und anderes mehr aufgeputzt wurde, so mussten die virtuosen Leistungen der Sänger durch Einlagen von brillanten Koloraturen, die einem Violinvirtuosen zur Ehre gereicht hätten, die innere Leere der Komposition verdecken. Der Komponist war zum Sklaven der Virtuosität geworden: er musste Zwischenspiele machen, wo sie oft gar nicht hingehörten, nur um dem Sänger Zeit zum Verschnaufen zu geben, er durfte das Orchester in keiner Weise an einer Mitwirkung zur Steigerung des musikalischen Gedankens benützen, nur um den Sänger in seiner Willkür in keiner Weise zu stören. Wer Karriere machen wollte, musste sich dem Geschmacke der grofsen Herren fügen, denn ein musikalisch gebildetes Publikum gab es nicht, oder kam nicht zur Geltung. So grofs war der Einfluss der Oper auf die ganze Musikausübung, dass selbst die Kirchenmusik in ihre Bahnen einlenkte, und die Opernarie mit ihrem Virtuosentum machte sich ebenso breit in Oratorien und Kantaten. Auch die Kammermusik verknöcherte im Formalismus und wer ihn

---

*) Sehr bezeichnend für die eigene Wertschätzung ihrer Opernkompositionen ist der Umstand, dass keine italienische Oper dieser Zeit durch den Druck vervielfältigt wurde, also weder Komponist noch irgend ein Verleger das Verlangen zeigte eine Oper der Vergessenheit zu entreifsen, während man in Frankreich fast jede zur Aufführung gebrachte Oper in prächtigem Kupferstich in Partitur herausgab.

durchbrechen wollte war verfehmt. Selbst Männer von Begabung und besserem Einsehen mussten ihm huldigen, wenn sie nicht am Hungertuche saugen wollten. Noch weit bis ins 19. Jh. hinein sind die Wirkungen dieser Epoche zu spüren, trotz eines Mozart's und Beethoven's. Wie wäre es sonst möglich gewesen, dass Komponisten wie Steibelt, Wanhal, Wölfl, Kalkbrenner, Reissiger und viele andere Komponisten dieser Gattung, den Geschmack so beherrschen konnten, dass ein Beethoven erst nach 1840 ganz nach und nach zur Geltung kommen konnte. — Zu dieser Zeit der Blüte der sogenannten Hofmusik giebt das vorliegende Werk die treffendste Illustration. Wir lernen die in Stuttgart wirkenden Kapellmeister, Sänger und manchen tüchtigen Instrumentisten kennen, erfahren was an Opern gegeben wurde, wie hoch sich die Ausgaben beliefen, und manches dort gefeierte Fest wird ausführlich beschrieben. Einer besonderen Sorgfalt hat der Verfasser die Zeit unter Herzog Karl Eugen und seinem Kapellmeister *Nicolo Jommelli* unterzogen. Über letzteren erfahren wir manchen wertvollen Beitrag. Jomelli's Anstellungs-Dekret datiert vom 21. Nov. 1753, gezeichnet in Brackenheim; Jommelli befand sich damals in Rom. Er erhielt 3000 fl. Besoldung, halb in Geld und Naturalien, auch seiner Frau wurde eine Pension von 750 fl. ausgesetzt. Sobald der zeitige Oberkapellmeister Brescianello mit Tode abgehen sollte, erhält J. den Titel eines Oberkapellmeisters. Im Jahre 1760 bewilligte ihm der Herzog noch als besonderes Zeichen seiner Gunst am 6. Mai alljährlich 10 Eimer Wein und 20 Mafs Holz. Am 25. Juni erhielt er auf sein besonderes Ansuchen noch einen sogenannten Ehrenwein und am 15. Dez. 1761 die Fourage für 2 Pferde. Man sieht, wie der Italiener es ganz anders verstand die erlangte Gunst seines Fürsten zu seinem Vorteile auszunützen als der Deutsche. Man vergleiche z. B. hiermit die Biographie Fux' von Köchel. Da es nun unter den Mitgliedern der Hofkapelle Gebrauch war die erhaltenen Naturalien in Geld umzusetzen, so belief sich, wie der Verfasser S. 52 nachrechnet, der Gehalt J.'s gut auf 6000 fl., die er auch später wirklich in Geld ausbezahlt erhielt. Dennoch befand er sich stets in Geldverlegenheit und borgte bei Fachgenossen und Handelsleuten. Schon aus Italien hatte er dem Herzoge die Opern „*Il Catone in Utica*“ 1751 und 1753 „*Fetonte*“ gesandt. Die erstere führte J. zu seiner Einführung in Stuttgart am 30. August 1754 auf. 1755 komponierte er die Oper „*Pelope*“, Text von Matt. Verazi. Ob das in demselben Jahre aufgeführte Zauberstück „*Le jardin enchanté.* Fête en musique“ auch von ihm ist, lässt sich nicht nachweisen. 1755 kam noch die Oper „*Enea nel Lazio*“ von J. zur Aufführung. 1756 die Oper „Artaserse“. Das Autograph derselben befindet sich im Theaterarchiv in Stuttgart, sowie sich dort noch die Autograph-Partituren der Opern *Ezio*, *Demofonte*, *Semiramide*, *Tito* und *Vologeso* von J. befinden. Nach einer Bemerkung auf dem Titelblatte zum Artaserse wurde das Werk 1749 in Rom zum erstenmale aufgeführt. Der Verfasser widmete dieser Oper eine ausführlichere Besprechung, da dieselbe, wie er sagt, das Prototyp aller übrigen J.'schen Opern ist, und fasst dann schliefslich das Endurteil in die kurzen Worte: „Sie ent-

halten alle neben manchem überraschend Schönen viel des Conventionellen und Schablonenhaften." 1758 folgte am 6. Jan. die Oper *Tito Manlio.* Am 11. Febr. 1758 die Oper *Ezio,* die bereits 1741 zu Bologna das Licht der Lampen erblickt hatte. Als Vorspiel wurde das „theatralische Freuden-Spiel Die Freystatt des Amors" gegeben, Text von Matastasio, die Musik von J. Am 11. Febr. 1759 kam die im Jahre 1752 geschriebene Oper *Nittetis* zur Aufführung. Da, wie Herr Prof. Sittard Seite 84 nachweist, während des Winters im Jahre 1758 wöchentlich zwei Opernaufführungen stattfanden, so muss man wohl stets dieselbe Oper gegeben haben, bis man endlich zu einer anderen griff, so im Frühjahre 1760, wo man *Endymion* oder der Triumph des Amors, ein musikalisches Schäfergedicht mit der Musik von J. aufführte. Am 11. Febr. 1760 gelangte *Alessandro nelle Indie* (1757 komponiert) zur Aufführung. Die 1761 gegebenen „*Die olympischen Spiele*" sind ohne Komponist genannt, dagegen das am 4. Nov. 1761 aufgeführte Singspiel „*Die unbewohnte Insul*" ist wieder von J 1762 kam die *Semiramide* an die Reihe, die nach einer eigenhändigen Notiz des Komponisten 1742 für Venedig komponiert war (nicht 1752 für Piacenza wie man bisher überall las). Die vorhandene autographe Partitur passt aber nicht zu dem gedruckten Textbuche und man kann daher wohl annehmen, dass die Partitur von J., gerade so wie zur Oper Demofonte, wovon Stuttgart die ältere autographe Partitur und die für Stuttgart vorgenommene Umarbeitung besitzt, für die Stuttgarter Aufführung total umgearbeitet wurde. Der Herr Verfasser sagt S. 96: der Vergleich beider Partituren ist für die Strebsamkeit und den Einfluss der ihm von deutscher Seite aus wurde sehr lehrreich. „Während er in der ersten Fassung seiner Oper Demofonte der gewöhnlichen Schablone folgt und alles was nicht zur Arienform taugte dem einfach gesprochenen Recitative zuwies, enthält die Überarbeitung grofse recitativische Scenen von dramatischer Kraft und Lebendigkeit. Die Instrumentation ist eine selbständigere, individueller gefärbte, ja es herrscht ein solcher Abstand zwischen beiden Partituren, dass man die Identität derselben anzweifeln möchte". 1763 kam J.'s *Didone abbandonate,* 1749 für Wien geschrieben, zur Aufführung, das Singspiel *Der Triumph des Amors* und die Pastorale *La Bergère illustre.* 1764 die Opern *Demofonte* und *Der auf den Kgl. Thron erhobene Schäfer.* Die Aufführungen fanden jetzt in dem neu hergerichteten Lustschlosse Ludwigsburg statt. 1765 die für 1752 komponierte Oper *La Clemenza di Tito* und am 4. Nov. *Hymenäos in Athen.* 1766 wurde die Oper *Eneas* wiederholt und am 11. Febr. ging die Oper *Vologeso* in Scene. Am 4. Nov. gelangte die komische Oper: *Le Mariage en concurrence,* Text von Cajetan Martinelli, zur Aufführung. 1767 am 11. Nov. ging auf dem neu erbauten Theater J.'s *Le chasseur trompé* in Scene. 1768 auf einer in der Nähe der Solitüde errichteten Schaubühne die Serenade: *Die gekrönte Eintracht.* Am 18. Dez. *Die befreyte Sclavinn,* ein comisches Heldengedicht. Dies ist J.'s letzte Arbeit für Stuttgart. Er nahm im Frühjahr 1769 Urlaub, um nach Italien zu gehen, reiste am 29. März ab und kam nicht mehr wieder. J. fühlte

sich durch eine kleinliche Behandlung verletzt. Eine Reihe Briefe, nebst erläuterndem Texte des Verfassers, geben, soweit es überhaupt noch möglich ist, einen ungefähren Einblick in die Vorkommnisse am Stuttgarter Hofe. Der Hauptgrund warum man sich seiner entledigte und den Urlaub dazu benützte, war wohl die Erkenntnis, dass man in der bisherigen verschwenderischen Weise nicht mehr weiter wirtschaften dürfe. J. ging nach Neapel und trug seinem Freunde dem Textdichter *Verazj* die Ordnung seiner Angelegenheiten auf, besonders seiner hinterlassenen Schulden. Auffällig bleibt es, mit wie ausgesucht unterthäniger Ergebenheit J. noch lange nach seinem Abschiede dem Herzoge bei jeder Gelegenheit seine Dienste anbietet. War es wirkliche Verehrung und Hochachtung für denselben oder schlaue Berechnung? Der schöne Gehalt in Stuttgart that gewiss dabei noch seine Nachwirkung. Mit diesen Auszügen schließend empfehlen wir das Werk nicht nur dem Historiker als Fundquelle, sondern auch als Lektüre jedem Musikliebhaber. *E.*

---

# Mitteilungen.

* Ein kursächsischer Musikus als lateinischer Dichter (1606). Das kgl. sächs. Hauptstaatsarchiv (IV) V, 5 — Curiosa — fol. 1b. Nr. 7 Bll. 59 ff. enthält eine größere Anzahl lateinische Distichen im Ms. mit der Überschrift „Naevia“ etc., die sich auf die am 20. Jan. 1606 verstorbene Gemahlin des Herzogs (späteren Kurfürsten) Johann Georg I. zu Sachsen, Sibille Elisabeth, geb. Herzogin zu Württemberg, beziehen. Der Verfasser ist der sächs. Kammermusikus und Sänger Cornelius Hermann. — Ein anderes Dokument (III, 21 fol. 17b. Nr. 74 Bl. 127b. ff.) verzeichnet eine Anzahl Komponisten, die vom Kurfürsten am 30. Nov. 1601 für eingereichte Kompositionen, Gratifikationen erhalten haben und zwar sind dies

Karl Kaufmann, Musikus in Dresden, 15 Thlr. (Weitere Nachrichten über denselben enthalten die Akten XVI, 10 fol. 75).
David König, Organist zu Weimar, 12 Thlr.
Rogier Michael, Kapellmeister allhier, 5 Thlr.
Johann Neuhaus, Kantor in Freiberg, 10 Thlr.
Georg Quittschreiber, Kantor in Jena, 6 Thlr.
Melchior Vulpius, Kantor in Weimar, 10 Thlr.

Die eingereichten Kompositionen aber sind verloren. — Auch über einen niederländischen Sänger Lorenz von Alten berichten die Akten (III, 51a. fol. 13 Nr. 3 Bl. 76 und Kopiale 277, 401a und b, 300, 9b ff.), welcher im Oktober 1558 in Dresden angestellt und eine Quartalsbesoldung als Vorschuss erhielt, bis es sich herausstellte, dass sich derselbe heimlich aus Hessen entfernt habe und am 15. Jan. 1559 vom Kurfürst Philipp zurückgefordert wurde.

Blasewitz-Dresden. *Theodor Distel.*

* *Krause, Emil:* Die Entwickelung des einstimmigen Liedes am Clavier und dessen Abarten. Mit literarischen Hinweisen in kurz gefasster Darstellung von ... Hamburg 1891, C. Boysen. 8⁰. 42 S. Preis 1 M. Die Abhandlung ist aus Vorträgen im Hamburger Conservatorium für Musik entstanden und um dieselbe auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen liefs sie der Herr Verfasser im Druck erscheinen. Es ist eigentlich mehr der Entwurf zu einer Geschichte des einstimmigen Liedes und eine Quellennachweisung für denjenigen, der sich ernsthaft damit beschäftigen will. Von diesem Gesichtspunkte aus ist die Arbeit von Wert, denn der Herr Verfasser, ein fleifsiger Büchersammler, der bereits eine umfangreiche Bibliothek besitzt, ist wohlbewandert in der neueren Musikliteratur. Etwas eingehender in die Leistungen der einzelnen Komponisten behandelt der Verfasser die Neuzeit, dennoch begegnen uns Stellen, die nichts weiter als Namen an Namen enthalten, z. B. Seite 34 und 35. Wie sich solche Stellen zum Vortrage eignen sollen ist nicht recht erklärlich.

* *Engl, Joh. Ev.* (Erziehungsinstituts-Director etc.): Festschrift zur Mozart-Centenarfeier in Salzburg am 15.—17. Juli 1891. Salzburg 1891, H. Dieter. 8⁰. Mozart's Portrait im 21. Lebensjahre. 123 S. Unsere grofsen Meister sind unerschöpfliche Brunnen, nicht nur in ihren Werken, sondern auch in ihrem äufseren Leben. Der Verfasser obiger Schrift findet im Leben Mozart's überall noch kleine Ergänzungen oder Richtigstellungen. Besonders sind es mehrere Briefe, die bisher unverstanden waren und zu denen er den Schlüssel fand und sowohl O. Jahn als frühere Biographen verbessern kann. Besonders lag es ihm am Herzen die Requiem-Angelegenheit einer gründlichen Prüfung zu unterziehen. Wir empfehlen das mit liebevoller Hingabe geschriebene Büchelchen der allgemeinen Beachtung.

* Herr Friedrich Rust macht in der Münchener Allgem. Zeitung Nr. 181, 1891, auf das Ballet von Beethoven „Die Geschöpfe des Prometheus" von neuem aufmerksam und empfiehlt es der Wiederaufnahme in den Konzertsaal, da die Musik Beethoven's die ihr widerfahrene Zurücksetzung in keiner Weise verdient. Der Herr Verfasser glaubt, dass das Scenarium zu den „Geschöpfen des Prometheus", welches der geistvolle Balletmeister *Salvatore Vigano* für Beethoven lieferte, uns in einer sehr befremdenden Form erhalten ist. Die Musik will im 2. Akt in keiner Weise zu der Handlung passen. Der Schluss des Scenariums wie er überliefert ist, muss entweder für höchst geschmacklos oder für unverständlich gelten. Der Verfasser hat es nun unternommen das Rätsel, welches dieses Scenarium bisher darbot, zu lösen, und es, ohne dem Überlieferten Zwang anzuthun, so wieder herzustellen, dass es für sinnreich und geschmackvoll gelten kann. Der Artikel beschäftigt sich nun eingehend mit dem Vorwurf des Ballets und geht dann auf die Musik B.'s über. Das Scenarium von 2 Seiten in 4⁰ ist durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

* Die Plainsong and Mediaeval Music Society in London hat die Missa „Rex splendens" und Graduali anglicano des 12. Jhs., einstimmig (London 1891, J. Masters & Co.) nach einem Ms. des british Museum herausgegeben. Die Notierung in der römischen Choralnote und das Graduale in photographischer Nachbildung. Ferner beabsichtigt sie 7 Songs, 6 Madrigals von verschiedenen Komponisten und eine Instrumentalpiece von König Henry VIII. nach Mss. zu veröffentlichen. Behufs Subskription wende man sich an Herrn H. B. Briggs, Hon. Secretary, 14 Westbourne Terrace Road in London, W.

* Seite 186 der Monatshefte 1891 sagt Herr Musikdirektor Edm. Friese, dass er dem Namen *Matthias Sagittarius* in der Londoner Bibliothek als Herausgeber „Geistl. Kirchenlieder" begegnet sei. Eine Anfrage auf dem britisch Museum hat durch Herrn Bibliothekar Squire die Antwort ergeben, dass sie von ihm nichts besitzen. Auch die Bibliothek des Royal College of Music (frühere Bibl. der Sacred Harmonic Society) kennt den Namen nicht.

* *Leo Liepmannssohn.* Antiquariat in Berlin W. Charlottenstr. 63, I. Katalog 90. Enthält wieder aufserordentlich wertvolle Werke aller Fächer älterer und neuerer Musik, auch Bücher über Musik. Besonders beachtenswert sind die hds. Partituren in Reinschrift von älteren Werken in Stimmausgaben, wie Bodenschatz 1713, Croce's Madrigali 1585 und Novi pensieri musicali a 5 v. 1598, Const. Festa's Madrig. 3 voci 1568, Andr. Gabrieli's Madrig. 6 voci 1587 u. lib. 2 von 1586 und viele andere seltene Werke.

* Der Mitgliedsbeitrag für 1892 von 6 M ist im Laufe des Januar an den Sekretär der Gesellschaft einzuzahlen, restierende werden durch Postauftrag eingezogen.

---

## Anzeige der Druckwerke der Gesellschaft für Musikforschung.

1. Monatshefte für Musikgeschichte, 23 Jahrgänge mit 2 Gesamtregistern. Jahrg. 9 M. Register je 2 M.

2. Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Pr. 3 M. (Nachträge im 9. Jahrg. der Monatshefte.) Ein Nachschlagebuch für den Historiker wie Musikalienhändler.

3. Arnolt Schlick: 1) Spiegel der Orgelmacher. 1511. Pr. 1,50 M. 2) Tabulaturen uff die orgeln und lauten. 1512. Pr. 1,50 M.

4. Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrh. in Wort, Melodie und mehrstimmigen Tonsatz. **1. Bd.** Die Quodlibet, Spiel-, Tanz- und Trinklieder. Pr. 3 M. **2. Bd.** Hds. des Münchener und Berliner Liederbuchs. Pr. 5 M.

5. 2 Verlagskataloge von Alles. Vincenti in Venedig. 1619 und 1649. Pr. 2 M.

6. Staden's Singspiel Seelewig von 1644. Partitur. Pr. 2 M.

7. Kataloge der Bibliotheken: Joachimsthal. 3 M. — Universitäts-Bibl. in Göttingen. 2 M. — Augsburg. 5 M.

8. Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839—1846 Pr. 2 M.

9. **Publikation** älterer praktischer und theoretischer Musikwerke auf Subskription. Zum Ladenpreis beim Einzelverkauf:

Johann Ott's Liederbuch von 1544. Einleitung, Biographieen, Texte und Melodieen in allen Lesearten. Pr. 5 M.

10. P. Anselm Schubiger: Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das aufserliturgische Lied und die Instrumental-Musik des Mittelalters. Mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 M.

11. Josquin des Près: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—6 Stimmen. Pr. 15 M.

12. Heinrich Finck: Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4—5 Stimm. nebst 6 Tonsätzen von seinem Grofsneffen Hermann Finck. Pr. 15 M.

13. Johann Walther: Wittenbergisch geistlich Gesangbuch von 1524 zu 3, 4 und 5 Stimmen. Pr. 6 M.

14. Virdung: Musica getutscht (gedeutscht). Basel 1511. Umdruck. Pr. 5 M.

15. Praetorius: Syntagma, Bd. II, 1618. Von den Instrumenten. Mit Abbildg. Neudruck. Pr. 10 M.

16. Die Oper von ihren ersten Anfängen bis zur Mitte des 18. Jahrh. 1. Teil: Caccini. Gagliano. Monteverdi. Pr. 20 M. — 2. Teil: Cavalli und Cesti. Pr. 20 M. — 3. Teil: Lully und Scarlatti. Pr. 20 M. — 4. Teil: Schürmann, Ludwig der Fromme. Pr. 15 M. — 5. Teil: Keiser, Jodelet, im Erscheinen begriffen.

17. Hassler's Lustgarten von 1601, in kleiner Partitur. Pr. 10 M.

18. Glarean's Dodecachord, deutsch von P. Bohn. Vollständiger Abdruck mit allen Tonsätzen in Partitur. 30 M.

---

* Die obige Publikation erscheint auf Subskription und kann jederzeit in dieselbe eingetreten werden. Der Preis für die ersten zwei Jahrgänge beträgt je 15 M, die folgenden zwei Jahrgänge je 12 M und darauf tritt der Preis von je 9 M ein. Die Auswahl der Werke steht im Belieben des Subskribenten. Einzelne Werke werden nur zum Ladenpreise abgegeben.

Templin, Provinz Brandenburg.

**Robert Eitner,**
Sekretär der Gesellschaft für Musikforschung.

* Hierbei 1 Beilage: Katalog der Universitäts-Bibliothek in Basel, Bog. 10.





Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

**der Gesellschaft für Musikforschung.**

| XXIV. Jahrgang. 1892. | Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen. | No. 2. |
|---|---|---|

## Die antiken Musiker in der Gesellschaft.

**(Dr. Hermann Eichborn.)**

(Schluss.)

Was die militärischen Spielleute anbelangt, so ist die Vermutung berechtigt, dass dieselben aus den Zünften der cornicines, liticines oder tubicines entnommen wurden, wenigstens in den älteren Zeiten der Republik. Dass die genannten Zünfte mit den tibicines identisch gewesen seien, ist sicher ausgeschlossen, wenn auch zwischen den einzelnen Vereinigungen der Musikanten ein rechtlicher Zusammenhang bestanden haben kann, worauf schon die Zusammenfassung mehrerer Arten von Musikern zu einer Korporation hinzuweisen scheint. (Auch das Sprichwort tibiam tubae comparas in dem Sinne einer Vergleichung grundverschiedener Dinge spricht gegen die engere Zusammengehörigkeit der tibicines und tubicines. Erwäge auch die Inschriften bei Caspar Bartholinus De tibiis veterum et earum antiquo usu libri tres. Amsterdam 1679. p. 175. Collegio Tibicinum et Fidicinum, Flöten- und Saiten-Spieler, Romanorum Qui S. P. P. S. Ti. Julius Tyrannus etc. M. Julius Victor ex Collegio Liticinum Cornicinum, Zinken- und Horn-Bläser.)

Auch die tuba und die verwandten erzenen Instrumente scheinen im altrömischen Kultus vertreten gewesen zu sein, was sich schon aus dem kriegerischen Zuschnitte des Staates und dem engen Zusammenhange von Religion, Heer und bürgerlicher Gesellschaft erklärt. Auch die tubicines feierten ein Jahresfest, das tubilustrium, am

23. Mai, bei welchem die zum Gottesdienste gebrauchten Instrumente geweiht wurden. (Dissertatio de buccinatoribus eorumque jure von Wildvogel, Jena 1711. G. Kastner, Manuel général de musique militaire. Paris 1848. Lipsius de militia Romanorum.) Varro und Suidas bezeichnen die Trompete als ein heiliges Instrument. Ihre Anwendung bei Begräbnissen bekundet eine Stelle aus Hyginus (bei Lipsius): Tyrrhenus, Herculis filius, tubam invenit, qui concha pertusa buccinavit et pagum convocavit, testatique sunt, se mortuum sepulturae dare, unde tuba Tyrrhenum melos dicitur. Quod exemplum hodie Romani servant, et cum aliquis decidit, tubicines cantant et amici convocantur, testandi gratia, eum neque veneno neque ferro periisse. Der Gebrauch der Trompete bei Begräbnissen rühre davon her, dass des Hercules Sohn, Tyrrhenus, auf einer durchbohrten Muschel blasend, das Volk zusammengerufen habe, um seinen durch Selbstverbrennung umgekommenen Vater zu bestatten. So würden auch bei den Römern die Trompeten geblasen und die Freunde durch sie zusammenberufen, um sich zu überzeugen, dass dem Todesfalle kein Verbrechen zu Grunde liege. Von selbst ergab sich der Gebrauch dieses Instruments bei militärischen Begräbnissen.

Dass die aeneatores angesehene Männer waren und eine höhere Stellung einnahmen, als die in Verruf gekommenen tibicines, fidicines, die Tänzer, Sänger und Schauspieler, kann aus dem angeführten mit Sicherheit geschlossen werden. Musste doch im späteren Rom, der zu einer despotischen Soldatenherrschaft ausgearteten freien und kriegerischen Republik die musische Kunst ins Heerlager flüchten, um eine anständige Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft zu bewahren.

Durchaus ehrenvoll standen hingegen die Musiker bei den Juden zu allen Zeiten des Reiches derselben da, in welchem die Musik als eine würdige und vielgeübte Kunst der Freien galt. Namentlich ist die Bedeutung der Trompeter und anderen Blechbläser im jüdischen Reiche hervorzuheben, sehr erklärlich dadurch, dass die Anwendung der Trompeten als ein Vorrecht der Priester galt und direkt von göttlicher Vorschrift abgeleitet wurde. (Num. 10, v. 8.)

Wie bei den Juden, so auch bei anderen orientalischen Völkern des Altertums waren die Trompeten und verwandte Instrumente ein Attribut des Kultus, so namentlich auch bei den Aegyptern. Diese dem Kultus dienenden und selbst priesterlichen Musiker bilden mithin einen rechtlich bevorzugten Berufsstand, der sich zuweilen vom Vater auf den Sohn vererbt.

Dass die Stellung der Musiker bei den Griechen eine geachtete

war, folgt allein schon aus der uns fast lächerlich erscheinenden Wichtigkeit, welche der Musik für das Staatswohl beigelegt wurde, aus dem Einflusse, den sie auf alle öffentlichen Angelegenheiten ausübte. (Plato de republ. lib. 4. Nusquam enim muſicae modi mutantur absque maximarum legum civilium mutatione. Nirgend werden die Tonleitern ohne die gröſsten Umwälzungen in den bürgerlichen Gesetzen geändert.) Eine verschiedene Wertschätzung für die Künstler auf Saiten-, Holzblas- und Blechinstrumenten scheint nicht stattgefunden zu haben, denn es werden uns die Namen berühmter Trompeter mit derselben Auszeichnung genannt (z. B. Achias, der dreimal in den olympischen Spielen den Preis gewann und durch eine Bildsäule geehrt ward), wie die von Flötisten, Sängern, Saitenspielern und Dichtern. (Bartholinus loco cit. pag. 327. Parem enim summis in aliis artibus viris gloriam assecuti ſunt tibicines, quod ex Epigrammate incerti autoris constat in Florileg. Epigramm. lib. 3, cap. 8, ubi Telephanus quidam tibicen non minorem laudem tibiis consecutus esse dicitur, quam Orpheus cithara, Nestor linguae suavis sapientia et compositione verborum Homerus.) Doch scheint auch in Griechenland die berufsmäſsige Ausübung der Musik den mittleren und niederen Klassen der Bürger überlassen und von den vornehmeren gemieden worden zu sein. (Plutarch. Vita Isocratis. Isocrates, Theodori quidem filius fuit Erechthiensis, mediocrium civium, servos tibiarum fabros possidentis et divitis facti ab his, ut et choros duceret [choragus esset] et instituerit liberos. Isocrates war der Sohn des Theodorus, eines Mannes aus dem mittleren Bürgerstande, der Sklaven, welche Flöten zu bauen verstanden, besaſs und dadurch so wohlhabend wurde, dass er Chöre für die Bühne ausrüstete und seine Kinder darin unterwies.)

Mit dem allgemeinen Verfalle der Sitten änderte sich jedoch auch in Hellas die Stellung der Musiker. Plutarch (im Pericles) lässt den Antisthenes, als ihm mitgeteilt wird, Ismenias sei der beste Flötenspieler, sagen: ein Schuft ist er doch, denn wär' er ein Ehrenmann, so könnt' er nicht Flötenbläser sein! Aristoteles spricht sich über die Unsittlichkeit der Bühnenkünstler, zu denen gewisse Arten der Musiker gleichfalls gehören, aus und erklärt sie aus der gezwungenen Kunstübung um Geldgewinn, aus der zügellosen Lebensweise, aus dem Ringen mit Mangel und Not. Diese wechselten übrigens, wie dies auch heute noch bei Leuten dieses Standes der Fall ist, zuweilen mit Verschwendung, Üppigkeit und Reichtum. Griechische Flötenbläser erhielten in Rom mitunter fürstliche Gehälter, und damals wie heute noch übte der Verkehr mit den Mimen und Histrionen trotz der

Verächtlichkeit, welche ihnen anhaftete, einen eignen Zauber auf viele Menschen der höchsten Klassen aus, und es zog die Ausübung dieses Berufes gleichermafsen unzählige an, welche zu ehrenvollen Stellungen in Staat und Wissenschaft berufen schienen. (Bartholinus l. c. p. 206. In orchestra theatri, in qua chorus fuit, tibiis canebant, ad tribunal sive aram, quae θυμέλη vocabatur, a quo loco Theatri Thymelici dicti, de quibus Salvianus 6 de Gubernatione Dei: Quis locus majores Christianorum copias habeat, cavea ne ludi publici, an atrium Dei? Was locket an der Christen gröfsre Menge, die Kirche oder des Theaters Ränge? Plutarch. Galba 16, übers. von Eyth: Als z. B. Canus, ein hochberühmter Virtuose der damaligen Zeit, bei der kaiserlichen Tafel die Flöte spielte, erteilte ihm Galba dafür die freundlichsten Lobsprüche.) Doch hinderte alle Auszeichnung einzelner hervorragender Künstler nicht, dass der Stand im ganzen immer mehr in der öffentlichen Achtung sank. So handelt ein Titel des Codex Justinian's [XI. 40.] von den öffentlichen Spielen und Schauspielern in Verbindung mit Kupplern, de spectaculis et scenicis et lenonibus. Die Wichtigkeit der Schauspiele wird zwar daselbst hervorgehoben. (Non invidemus, sed potius cohortamur amplectenda felicis populi studia, gymnici ut agonis spectacula reformentur. Constantinus hatte nämlich die „cruenta spectacula" der Gladiatoren aufgehoben. „Omnino gladiatores esse prohibemus".) Doch geht die Verächtlichkeit der Schauspieler aus Bestimmungen hervor, wie die, dass „in publicis porticibus vel in his civitatum locis, in quibus nostrae solent imagines consecrari" die Bilder der Circus-Helden (pantomimum veste humili et rugosis insignibus, vilem histrionem, ein Pantomime im niedren Gewande und mit seinen lumpigen Abzeichen, ein armseliger Schauspieler) nicht ausgestellt werden dürfen.

Dass im späteren Rom die Musiker sämtlich Unfreie gewesen wären, lässt sich durchaus nicht behaupten, obwohl sicher sehr viele Sklaven unter ihnen waren. Die Angaben der Schriftsteller enthalten darüber wenig Bestimmtes. Frühzeitig begann man allerdings in Rom die Sklaven zur Musik abzurichten und zu den Schauspielen zu verwenden. (Bartholinus l. c. p. 327 ff. An servi fuerint apud Romanos tibicines, non determinat Pignorius comment. de servitute. Saltem non dubitat, quin familiares et vernaculi fuerint, cum praesertim a grege domesticorum, ut ait, fistulator amanuensis Graccho eburneolam fistulam inflaret, ad quam ille vocem et gestum componeret. Caeterum quin ille ex servorum ordine fuerit, dubit ari non potest, cum expresse illum servum nominet Cicero lib. 3 de Orat., et οἰκετίω Plutarchus

de Cohibend. ira. Es dreht sich hier nur um einen Unterschied zwischen Sklaven und Sklaven, der zwar im gesellschaftlichen Leben grofs gewesen sein mag, in rechtlicher Hinsicht aber nicht in Betracht kam, weil die Haus-, Hof- und Familien-Sklaven, vernaculi, familiares, eben auch Sklaven, d. h. nicht Personen, sondern Sachen im Rechte waren, wenn sie auch viel besser behandelt und höher geschätzt wurden, als die grobe Arbeiten verrichtenden Sklaven. Dass musikalisch ausgebildete Sklaven zu den feinen Haussklaven gerechnet wurden, versteht sich ohnehin von selbst.)

Capitolinus erzählt im Verus: Adduxerat secum et tibicines et fidicines, histriones scurrasque, mimarios et praestigiatores et omnia mancipiorum genera, quorum Syria et Alexandria pascitur voluptate. Er hatte Flöten- und Saitenspieler, Schauspieler, Possenreifser, Mimiker und Taschenspieler und alle Arten von Sklaven mit sich geführt, in deren Wollust Syrien und Alexandrien schwelgt. Beim Plutarch (Galba 14, übers. von Eyth) redet der Tribun Antonius Honoratus die Soldaten folgendermafsen an, als sie nach Nero's Ermordung Galba zum Kaiser ausgerufen hatten und nun auch diesem wieder untreu werden wollten: ob sie sich auch wieder zu schämen brauchten, weil ihr Kaiser ein Musikant sei, oder ein Komödiant?! Cicero erwähnt (in Verrem) die auf der Flotte dienenden Flötenbläser, welche den Takt und die Signale zum Rudern angeben mussten und ebenso wie die Ruderknechte Sklaven des Staates waren.

Nach allem über den Zustand der Musik im späteren römischen Altertum Überlieferten scheint allerdings für einen anständigen freigeborenen Menschen unter den Musikern kaum noch eine Stelle möglich gewesen zu sein.

Soweit die Musiker nicht Sklaven waren, oder durch Freilassung aus dem Sklavenstande hervorgegangen, müssen sie den niedersten und am wenigsten geachteten Klassen angehört haben.

Von den arabischen Flötenspielern, die als Bettelmusikanten umherzogen, ging das Wort:

Sich zu verschaffen den Genuss,  
Das kostet einen Obolus,  
Doch zahlt man dreimal gern die Summe,  
Damit das schnöde Spiel verstumme.

Dass die griechischen Flötenspielerinnen in Rom nichts weiter waren, als maskierte öffentliche Weiber, und die flötenspielenden syrischen Ambubajen (Ambubajarum collegia bei Horaz) derselben Kategorie angehörten, ist bekannt.

Aus alledem geht nun unzweifelhaft hervor, dass die Musik tief in der öffentlichen Wertschätzung gesunken war, dass ihre Vertreter mit Gauklern, Schauspielern, Possenreifsern, Tänzern, Gladiatoren vollständig auf eine Stufe gestellt wurden, dass Sklaven massenhaft zu den Bühnenschauspielen verwendet wurden und unter den Künstlern, welche frei ihrem Berufe umherziehend oblagen, sehr viele Freigelassene sich befanden. Ebenso wahrscheinlich ist es aber auch, dass viele Freie, wenn auch nicht aus anständigen und vornehmen Kreisen, sich der Musik und Bühne zuwandten, und da die Freilassungen mit der Zeit im römischen Reiche immer häufiger wurden, und Justinian die bedeutungslos gewordenen Unterschiede zwischen den Freigelassenen, welche so lange bestanden hatten, aufhob, sodass es nach ihm nur libertini cives Romani gab, so muss man annehmen, dass der grofse Schwarm der thymelici, mimi, histriones, joculatores, praestigiatores und wie sie alle genannt werden, der sich um die Periode des untergehenden weströmischen Reiches herum zu einem besonderen Berufsstande von mannigfaltiger Gliederung abschloss und der auch die Vertreter der Instrumentalmusik in sich barg, wohl zum gröfsten Teile aus freien, wenn auch missachteten Elementen zusammengesetzt war, was schon aus der Unstetigkeit der Lebensweise, die diese Menschen führten und die sich mit der abhängigen Stellung eines Sklaven, der an die Scholle gebunden ist, oder seinem Herren zu folgen hat, nicht verträgt, hervorgeht. (l. 4 Dig. III. 2. et utile videtur, ut neque thymelici, neque xystici, Athleten, neque agitatores, Wagenlenker, necqui aquam equis spargunt, Pferdewärter bei den Spielen, ceteraque eorum ministeria, qui certaminibus sacris deserviunt, ignominiosi habeantur. Ehrenerklärung für die bei den Circus-Spielen Angestellten. l. 1. Cod. X. 53. Athletis, si per omnem aetatem certasse ... merito coronati, non aemulis corruptis ac redemtis probentur, civilium munerum tribui folet vacatio.) Im Circus angestellte Athleten haben nach ehrenvoll ausgedienter Zeit Anspruch auf Befreiung von Staatsämtern. Da die Stellung solcher Circuskämpfer kaum eine geachtetere gewesen sein wird, als die der bei andren öffentlichen Schauspielen bediensteten musikalischen Künstler, so kann man ohne weiteres annehmen, dass auch diese und wohl überhaupt Musiker, wenn sie nicht durch ihre Aufführung und Lebensweise der turpitudo, Anrüchigkeit, verfielen, im Sinne der Gesetze als ehrenhaft, non ignominiosi, galten. Doch würde daraus keineswegs folgen, dass sie im gesellschaftlichen Leben eine geachtete Stellung eingenommen hätten, sodass mithin kein Widerspruch zu den Ausführungen oben im Texte besteht. Man brauchte

sich nichts zu Schulden kommen zu lassen, wodurch eine infamia oder turpitudo, der schwerere und leichtere Grad verminderter bürgerlicher Ehrenhaftigkeit und Rechtsfähigkeit bei den Römern (die mittelalterliche Ehrlosigkeit, Rechtlosigkeit und Friedlosigkeit decken sich mit diesen Begriffen nicht, noch weniger unsere moderne Aberkennung der bürgerlichen Ehrenrechte bei Kriminalstrafen) begründet worden wäre, und könnte dennoch vermöge seines Berufs, seiner Lebensweise und Beschäftigung in den Augen der damaligen Gesellschaft missachtet dastehen, was wohl schliefslich bei allen Musikern der antiken Völker der Fall gewesen sein mag, mit Ausnahme etwa der ganz hervorragenden und ehrbar lebenden Künstler, der wenigen die Kunst nicht um Gewinn übenden Musiker, der geistlichen und kirchlichen Sänger und Musiker und der soldatischen Spielmänner.

So schliefst die Geschichte der Musik im Altertum mit einem Bilde der Zerstörung, des Verfalls: die Kunst in Auflösung, die Künstler in Verkommenheit versunken! Aber auch hier gilt das Gesetz der ewigen Verjüngung. Es beherrscht das All, und unter seinem Walten spriefst das neue Leben, oft reicher und voller, aus den abgestorbenen Bildungen. So ist es im Reiche der Natur, so auch im Reiche des Geistes, denn die Welt ist eines Stoffes und von einem Willen beseelt. Die absterbende Kunst der alten Welt ist der Nährboden für die Entwickelung der neuen, unsrer Tonkunst. Der grofse wüste Künstler-Schwarm, welcher einen Teil der vom sinkenden Altertume auf das germanische Mittelalter übergehenden Verlassenschaft bildet, enthält die herrlichsten Keime für die Bildung der modernen abendländischen Musik. Aus der volkstümlichen Ungebundenheit dieser fahrenden Musikanten, ihrer Befreiung vom Regelzwange und der pedantischen Einseitigkeit der altgriechischen Musik ergaben sich die gröfsten Vorteile für die Gestaltung einer neuen Tonkunst. Ihren eignen Weg gehend lieferten diese Spielleute und Volkssänger zu allen profanen Festen und Veranlassungen den unentbehrlichen Sang und Klang, pflegten die reine Instrumentalmusik und den weltlichen Gesang, bildeten die künstlichen Tonwerkzeuge aus und schufen ein neues melodisches Element. Die Produkte ihrer Thätigkeit verschmolzen sich mit den Bestrebungen der gelehrten Kunstmusiker, welche nach Gründung einer Harmonie und Polyphonie rangen, und der kirchlichen, aus der altgriechischen herausgewachsenen Tonkunst, und aus der Berührung, Vereinigung und Durchdringung dieser verschiedenen Elemente entsprang der Entwickelungsprozess, den die Namen so vieler bahnbrechender Meister zieren. Verfall der Musik,

Herabwürdigung der Musiker am Ausgange der alten Ära waren der erste Schritt zur Erhebung und Verjüngung der Kunst.

---

## Anzeigen musikhistorischer Werke.

*W. A. Mozart* von Otto Jahn. 3. Aufl. bearbeitet und ergänzt von Herm. Deiters. 2. Thl. Mit 2 Bildnissen und 10 Notenbeilg. Leipzig 1891. Breitkopf & Härtel. gr. 8⁰. 16 M. XIV u. 888 S.

Jedem Verehrer Mozart's wird die neue umgearbeitete und nun vollendete Ausgabe der Jahn'schen Biographie eine willkommene Gabe sein. Es ist ganz unglaublich wie reich an Ereignissen das Mozart'sche Leben war und welchen Sammelfleifs es erforderte, dasselbe durch und durch zu durchdringen, die verschiedenen Nachrichten zu prüfen, die Briefe zu sammeln, den Inhalt zu ordnen und zu verwerten, die Leistungen der Zeitgenossen zu untersuchen, den Einfluss seiner Freunde und seines Umganges kennen zu lernen, Mozart selbst als Künstler, Virtuose und Mensch kritisch zu prüfen, und doch, trotzdem nun schon an 100 Jahre eine Biographie nach der anderen erschienen ist, treten durch glückliche Kombinationen, durch Auffindung neuer Beweise immer wieder neue Momente ans Tageslicht. So ist z. B. die auf Seite 14 der Monatshefte erwähnte Schrift von Joh. Ev. Engl beachtenswert durch die Erklärung einiger Briefe und durch Mitteilungen von Autographen aus dem Requiem und so werden sich auch ferner immer noch neue Beweismittel auffinden, die ein neues Licht über das Leben dieses Musikuniversalgenies verbreiten. So anziehend das Leben Mozart's ist, so traurig und niederdrückend sind die letzten Lebensjahre und es scheint, als wenn auch nicht ein Sonnenblick sich entdecken liefse. Mozart's unpraktischer Sinn und die Kränklichkeit seiner Frau hatten ihn immer tiefer in Schulden sinken lassen, so dass er im Frühjahr 1789 eine Virtuosenreise unternahm und erhoffte mit einer hübschen Summe zurückzukehren. Der Fürst Karl von Lichnowsky nahm ihn in seinem Wagen mit nach Berlin; er berührte Dresden und Leipzig zweimal, doch nirgends erreichte er auch nur einen nennenswerten Vorteil, so dass er seiner Frau schreibt: sie müsse sich schon mehr auf ihn als auf das Geld freuen. Die einzige Einnahme erhielt er vom König von Preufsen, Friedrich Wilhelm II., der ihm ein Honorar von 100 Friedrichsdor übersandte, von denen aber Mozart in seiner steten unbedachten Gutmütigkeit einem Bekannten gleich 100 Fl. auf nie Wiedersehen borgte. Auch das Anerbieten Friedrich Wilhelm II. die Kapellmeisterstelle an seiner Hofkapelle mit 3000 Thlr. Gehalt zu übernehmen, schlug er leichtsinnig aus. Immer tiefer sank er in Schulden, immer düsterer erscheint ihm die Zukunft, selbst die Zauberflöte bringt ihm nichts ein, zunehmende Kränklichkeit drückt ihn auch körperlich nieder, so dass sein Tod wie eine Er-

lösung erscheint. Auch anderen Künstlern ist es zeitweise schlimm ergangen, doch bei Mozart wirkt die Thatsache so niederdrückend, dass er die Umstände durch eigene Schuld hervorgerufen hat und nicht die Klugheit besafs sich ihnen zu entziehen, sondern wie ein hilfloses Kind darin unterging. Er, der von der Natur mit so wunderbaren Geistesgaben ausgestattet war, steht vor dem praktischen Leben wie ein Schwächling und lässt sich von ihm niederdrücken. Das erzeugt ein schmerzliches Gefühl und einen Unmut ihm auf den letzten Lebensfaden zu folgen.

---

*Wilhelm Bäumker*: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. 3. (Schluss) Band. Mit Nachträgen zu den zwei ersten Bänden. Auf Grund handschriftlicher und gedruckter Quellen bearbeitet von ... Freiburg i./Br. 1891, Herder. 8°. 8 M. XI u. 360 S.

Dem Herrn Verfasser muss man nachrühmen, dass er mit der gröfsten Sorgsamkeit und Genauigkeit den Quellen nachgeforscht hat, trotzdem — wie er selbst eingesteht — ihm sein Amt nicht erlaubt, dasselbe auf längere Zeit zu verlassen. Ebenso sorgsam ist die Benützung und Ausnützung der Quellen und man bedauert nur, dass diese Mühe auf einen Gegenstand verwendet ist, der wohl mit zu den schwächsten in der Musikgeschichte gehört, nämlich dem katholischen Chorale oder vielmehr dem geistlichen Liede des 18. Jahrhunderts. In der Einleitung giebt der Herr Verfasser diese Thatsache selbst zu, dass die Lieder aus der 1. Hälfte des 18. Jhs. mehr den Charakter subjektiver Empfindung und Andacht als den gemeinschaftlicher Erbauung haben und in die süfsliche Tändelei der Schäferpoesie ausarten, dagegen das Kirchenlied des letzten Drittels des 18. Jhs. einen vollständig didaktischen Ton angenommen hatte. Das bezieht sich auf die Texte, schlimmer ist es in betreff der Melodien. Manche Komponisten hielten die Tradition fest und gaben jeder Silbe eine Melodienote, doch Erfindung und Kraft fehlte, es waren schwächliche Nachahmungsversuche. Andere gingen vollständig ins Lager der Arie über, schmückten die bunten Melodien mit Trillern und allerlei Verzierungen, doch ebenfalls ohne Erfindungskraft, ja ohne religiöse Empfindung. Am klügsten handelten diejenigen, die ihre Texte aus dem protestantischen Melodienreichtum mit Musik versahen, doch war deren Bestehen nie von langer Dauer, da sie bei dem Wechsel der Bischofswürde als anstöfsig befunden wurden. Man frägt sich, wie ist es möglich, dass eine so ausgebreitete Gemeinde wie die katholische einen solchen Mangel an Komponisten fürs geistliche Lied hat? Die kleinere protestantische Gemeinde dagegen schuf selbst im 18. Jh. noch manches kräftige und würdige Lied, wenn sie auch zum gröfsten Teile die älteren Lieder beibehielt. Warum behielt man in der katholischen Kirche nicht auch die älteren kräftigen Lieder bei? Der Herr Verfasser sagt Seite 12 „Es verstiefs gegen die kirchlichen Vorschriften im Hochamte deutsche Lieder zu singen.“ Dieser Ausspruch giebt uns den Schlüssel zu der merkwürdigen Erscheinung. Die deutschen Lieder waren demnach in der katholischen Kirche nur ungern gelitten, sie gehörten nicht in die Kirche und

wurden von der strengen Richtung bei Seite geschoben. Wo sie also gelitten waren, zeigten sie nur das Produkt untergeordneter Kräfte, sowohl im Text als in der Musik. Alle besseren Musiker weihten ihr Können den Gesängen mit lateinischen Texten, teils in Messenkompositionen, teils in Kompositionen für die übrigen kirchlichen Handlungen. Der Gemeindegesang war daher in der katholischen Kirche immer nur ein Notbehelf, und zwar wenn die Kirche sich in Gefahr sah von den Protestanten überflügelt zu werden. So entstand der Gemeindegesang im 16. Jh., so wurde er in den späteren Jahrhunderten nur zeit- und ortweise gepflegt. Das Kirchenlied bildet demnach in der protestantischen Kirche einen wesentlichen Bestandteil des Gottesdienstes, während es in der katholischen Kirche nur ein Notbehelf ist, daher der grofse Wertunterschied in Text und Melodie. Nach der 18 Seiten umfassenden historischen Einleitung giebt Herr Dr. Bäumker ein Verzeichnis der Literatur über das protestantische und katholische Kirchenlied als Nachtrag und Fortsetzung zu den früheren Bänden. Darauf folgt eine Beschreibung der Gesangbücher selbst mit Nachholung einiger älterer Bücher. Teilweis ist auch den Liederbüchern das Liederverzeichnis beigegeben. Auf S. 129 beginnt der Abdruck der Vorreden zu den Gesangbüchern. Eine Kürzung derselben hätte in unseren Augen keinen Schaden gethan, denn so fade Text und Melodien sind, ebenso fade und langweilig, mit geringen Ausnahmen, sind die Vorworte. Auf S. 163 beginnen die Melodien mit der ersten Strophe und den Nachweisen in 251 Nummern. Darauf folgen Nachträge und Berichtigungen zum 1. und 2. Bde., dann die Register zu den Liedern und endlich ein Verzeichnis von Liederdichtern, Komponisten und Gesangbuchherausgebern nebst biographischen Notizen zu allen drei Bänden. Ein mit grofsem Sammelfleifs angelegtes kleines biographisches Lexikon.

---

*Chilesotti, Oscar*: Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts [Liutisti del Cinquecento]. Ein Beitrag zur Kenntnis des Ursprungs der modernen Tonkunst, von ... Leipzig, Breitkopf & Härtel. (1891.)

Herr Dr. Chilesotti, in Bassano Veneto wohnend, giebt Deutschland nun schon das zweite Mal die Ehre seine musikhistorischen Arbeiten einem deutschen Buchhändler in den Verlag zu geben und den Text in italienischer und deutscher Sprache zu veröffentlichen. Die Notenschrift ist ja Gott sei Dank eine Universalschrift, die jeder Gebildete in jedem Winkel des ganzen Erdkreises versteht. Wir wollen nun hoffen, dass die deutschen Bücherkäufer diese Ehre auch zu würdigen wissen und beide Teile nach Kräften unterstützen. Denn jedes Unternehmen kann nur gedeihen, wenn es vom pekuniären Erfolge begleitet ist. Der Herr Verfasser fährt in seinem neuesten Werke fort uns mit der Lautenliteratur des 16. und 17. Jhs. bekannt zu machen und teilt zu diesem Behufe die ansehnliche Zahl von 139 Lautenstücken von den verschiedensten Meistern mit. Den Anfang macht *Hans Newsidler*, 1536, mit 12 Nrn. Herr Dr. Chilesotti hat die von Herrn *Wilh. Tappert* als allein richtige Übersetzungsmethode befolgt,

bei der alle harmonisch nachklingen sollende Noten in ihrem wahren Werte dargestellt werden. Der Tonsatz erhält dadurch nicht nur einen zusammengehörigen äufseren Eindruck, sondern dem Musiklaien in der Musikgeschichte ist eine feste Anweisung gegeben wie er den Lautensatz zu spielen hat. Freilich muss der Übersetzer ein musikalisch und historisch gebildeter Mann sein. Beides trifft bei dem Herausgeber zusammen. Newsidler's Lautenstücke sind wenig anziehend. 2 deutsche Lieder und 10 Tänze giebt der Herausgeber. Die deutschen Lieder sind dadurch beachtenswert, dass man die Art der Verzierungen kennen lernt, wie man sie wohl einst auch gesungen hat, denn so wie sie uns in Noten überliefert sind sang man sie einst nicht, da jede längere Note mit einer Koloratur versehen wurde. Diese Koloratur ist nun im Newsidler wiedergegeben. Sie liegt meistens in der Oberstimme und nur seltener im Tenor. Wie Herr Ernst Radecke schon in der Vierteljahrsschrift 7, 285 auseinandergesetzt hat, war es unter den Lautenisten Gebrauch die vierstimmigen Liedsätze in der Weise zur Laute zu bringen, dass sie Discant, Tenor und Bass übertrugen. Das hier mitgeteilte Lied „Mein hertz hat sich mit lieb verpflicht" findet sich vierstimmig im Oeglin 1512 Nr. 20 und lassen sich Note für Note obige drei Stimmen verfolgen. Die Oberstimme koloriert, der Tenor nur im Takt 24. Ferner lehrt uns der Tonsatz wo man einst Erhöhungen anbrachte und zeigt uns in wie reichlichem Mafse dies geschah. In Dr. Chilesotti's Wiedergabe fehlt Zeile 3, Takt 1 im Tenor ein g und Z. 5, T. 4 im Bass auf dem 1. Taktteil ein a. Entweder fehlen die Noten im Newsidler -- der Herausgeber klagt über die zahlreichen Druckfehler bei den meisten Lautentabulaturen — oder sie sind dem Übersetzer entgangen. Sehr anmutend sind die beiden Liedsätze nicht geworden, noch weniger anziehend aber sind die 10 Tänze. Der Welsche Tanz Wascha mesa scheint seine Eigentümlichkeit besonders in den zahlreichen Quintenfortschreitungen zu suchen. Am ansprechendsten ist noch der Gassenhawer, trotz seiner übergrofsen Einfachheit. — Wie die Engländer schon in der frühesten Zeit des 16. Jhs. einen tief ausgesprochenen Sinn für Melodie, Klangschönheit und lebhaften Rhythmus bekunden, so auch hier S. 17 in einem kleinen reizenden Lautensätzchen „Green sleeves" überschrieben (grüner Ärmel?). Es ist aus einem „Lute-Book" von *William Ballet*, einem bisher unbekannten Autor zur Zeit der Königin Elisabeth lebend, von David Ernest und Lussy Mathis ausgezogen in Histoire de la notation musicale, Paris 1882. — *Simon Gintzler* (1547) ist mit 2 Recercari vertreten. Es fehlt ihnen der bindende Gedanke, die Form und anziehende Motive. Es ist noch ein kindliches Lallen, was sich schon gefällt, wenn es einige wohlklingende Figuren aneinander reiht. — Besser und inhaltlich schon sich einem Motive anschliefsend ist eine Fantasie von *Jean Matelart*, einem Niederländer um 1559, besonders ist der Taktwechsel von guter Wirkung und eine reine Harmonie lässt den guten Musiker erkennen. — Sehr wohlklingend ist eine Fantasie für 2 Lauten von dem berühmten *Francesco Milanese.* Er entwickelt eine Klangfülle und ein Durchziehen der Stimmen vom gröfsten Wohlklange begleitet, was uns in Bewunderung versetzt. Nur die zwei-

malige Ausweichung nach der Unterdominante, so überraschend sie kommt, ebenso unschön ist sie. — *Jacomo de Gorzanis*, ein blinder Lautenist aus Apulien, der 1561 und 63 in Triest lebte, ist mit 14 Stücken über italienische Lieder vertreten, von denen er jedes zu verschiedenen Tänzen benützt, so das erste „O perfida che sei" zu einem Passo e mezzo ($^4/_4$ Takt), dann zu einer Padoana ($^3/_4$ Takt) und dann zu einem Saltarello ($^6/_4$ Takt). Er schreibt sehr vollstimmig und wählt eine ganz eigenartige Harmoniefolge, die sich durch einen fortwährenden Wechsel von Dur und Moll kennzeichnet. Sehr unangenehm dagegen klingt die oft angewendete Kadenz: e d cis h a gis fis e. Es ist der Mixolidius oder transponierte Modus von g. Er klingt besonders deshalb so fatal, da man einen Abschluss in Emoll erwartet und obige Kadenz weder Edur noch Emoll ist. Die 3 Tänze über das Lied sind ähnlich wie Variationen behandelt. Auch das 2. Stück ist ähnlich wie das erste und weist auch wieder den schnellen Wechsel zwischen Dur und Moll auf. Die Padoana ist hier im $^6/_8$ Takt geschrieben; selbst die fatale Kadenz kehrt hier 4mal wieder. Die übrigen Piecen weisen dieselben Eigentümlichkeiten auf und werden dadurch zu Manieren die ihren Reiz der Neuheit verlieren. — *Francesco da Milano* ist aus einem Drucke von 1563 mit einer vierteiligen Canzone und einem Recercar vertreten. Er setzt die erstere fugiert in vier Stimmen ein, macht darauf einen Ganzschluss, bringt einen Mittelsatz in anderer Tonart und anderen Motiven und wiederholt am Schluss den ersten Teil. Sein Satz ist vollstimmig und wohlklingend. Der 2.—4. Teil sind variationenartig behandelt und zwar auf neuen Motiven des 2. Teils. Von überraschender Lieblichkeit ist der Recercar, der zugleich auch formell ein kleines Meisterstück ist. — Aus *Vincentio Galilei*'s Fronimo (1568) sind neben einem harmonisch kräftigen und würdevollen Satze, ähnlich einem Präludium, welches ein zweites Mal mit Koloraturen wiederkehrt, 3 Tonsätze von Ruffo, Palestrina und Cipr. de Rore für Laute gesetzt. Als Schluss ist eine Fantasia gewählt, die wie aneinandergereihte Variationen klingt, trotzdem sich nicht streng nachweisen lässt was Thema und Variationen sind. Es liegt mehr in der Gleichartigkeit des Charakters. Recht unangenehm klingt die sehr oft wiederkehrende Wendung nach der Unterdominante; während man jede andere Modulation vermisst. Weiterhin, S. 88—97 bringt er weitere Lautenstücke von ihm, darunter eine sehr wohlklingende Motette: In exitu Israel und S. 93 einen Contrapunto a due liuti. Die obere Laute besteht aus einer bewegten und recht melodiös fortlaufenden Stimme, die sich schliefslich in 16tel Noten auflöst, während die 2. Laute in gemessenen breiten Akkorden dazu kontrapunktiert. Wenn der Satz nicht zu lang wäre, würde seine Wirkung keine üble sein. — *Julio Cesare Barbetta* aus Padua, liefert aus seinem 1569 erschienenen Lautenbuche 1 Pavane ($^3/_4$ Takt), 4 Gagliarden ($^3/_4$ Takt) und 3 Passo e mezo ($^2/_4$ Takt). Er besitzt eine ganz bestimmte Ausdrucksweise, die sich durch eine gewisse liebliche Einfachheit auszeichnet, nur sind sich die Themen unter einander so ähnlich, dass man zu glauben meint immer denselben Tonsatz zu hören. Dies wird noch bestärkt, indem er jeden Abschnitt variiert wiederholt und zwar mit einer

Gleichmäſsigkeit die an Maniriertheit grenzt. — *Fabritio Caroso* hat Herr Dr. Chilesotti schon einmal in einer besonderen Ausgabe zusammen mit Cesare Negri zum Teil veröffentlicht. Hier teilt er S. 82 noch eine Reihe dort fehlender Lautenstücke mit. Man sieht mit Verwunderung wie sich fast jeder Lautenist in eine gewisse Empfindungsweise hineingearbeitet hat in der er sich wie gebannt hin und her bewegt. Caroso hat etwas ungemein Graziöses und scharf Rhythmisches in seinen Tänzen, da aber ein Satz wie der andere sich in derselben Art bewegen, auch die Tonart eine kaum merkliche Änderung erleidet, so langweilen sie schlieſslich und das anfängliche Vergnügen wird durch die Gleichartigkeit ertötet. — *Gabriel Fallamero,* Edler von Allessandrino, gab 1584 eine Sammlung arrangierte Madrigale von fremden Meistern heraus; dabei finden sich auch zwei Neapolitanen für 1 Sopranstimme mit Lautenbegleitung, die in der melodischen Erfindung auſserordentlich zart sind. Die Begleitung ist rein homophon harmonisch und stört mannigfach durch die Gesetze über zufällig erhöhte Noten, die hier mit einer Härte wie selten auftreten, und doch nach damaligen Grundsätzen richtig sind. So verlangte z. B. ein *e* stets *h*, nie *b*, und doch schneidet das *h* hier so hart ein, dass man erschrickt (S. 85, 2. Z. Takt 4). Auch eine Zeile vorher, im 2. Takt, würden wir heute b c d c c schreiben und danach harmonisieren. Die alten Gesetze wollten aber b cis d c c und hiernach musste sich die Harmonisierung richten. (Siehe den Artikel in den M. f. M. Bd. 20 p. 75 und man wird einsehen, dass das dort Gesagte nicht übertrieben ist.) Das 2. Lied leidet an zu dürftiger Harmonisierung. Giebt man derselben noch einige Füllstimmen hinzu so ist es ein reizendes Liedchen. — *Giov. Antonio Terzo* aus Bergamo, den Fétis erst gegen 1580 geboren lässt, gab sein dort verzeichnetes Werk nicht 1613, sondern schon 1593 heraus [Bibl. nazionale in Florenz]. Es enthält zahlreiche Arrangements fremder Meister. Chilesotti rechnet seine Bearbeitungen zu dem Besten und Geschmackvollsten was wir aus der Zeit besitzen. Er teilt 15 Piecen mit, eine davon ist nach Striggio für 2 Lauten bearbeitet, das Übrige sind Tänze vom Autor. Die meisten der letzteren zeigen wenig von einem bestimmten Rhythmus, doch sind es trefflich gearbeitete kunstvolle Sätze, die auch schon das Bestreben zeigen an einem Motive zeitweise festzuhalten. Doch auch er leidet an Maniriertheit. Er liebt lange Läufe im schnellsten Tempo und diese wenig anmutende Liebhaberei bringt er aller Orten an, zerstört sich dadurch den Eindruck und die Einheit des Satzes. Nebenbei kann er auch recht langweilig und armselig in der Harmonie werden (siehe S. 118, 119, 120); oft entschädigt aber die hübsche kontrapunktische Führung der Stimmen, die fast an den Kanon hinanreicht. — *Simone Molinaro* entwickelt in seinem Lautenbuch von 1599 wieder in ganz anderer Weise seine Empfindungsweise. Er verschmäht jede Kontrapunktik und ist reiner Melodist und Harmonist, aber beides in so hübscher und einfacher Weise, dass seine kleinen Tanzsätzchen etwas ungemein Ansprechendes besitzen. Chilesotti teilt 14 Sätze mit, die im Werte sehr verschiedenartig sind, aber obigen Charakter ziemlich gleichmäſsig festhalten. — Von *Gio. Battista dalla*

*Gostena* teilt er eine Fantasie mit (aus obigem Lautenbuche von Molinaro). Sie ist nur bemerkenswert durch ihr chromatisches Thema, welches durch das ganze Stück Takt für Takt festgehalten ist, so dass er das Thema nicht ein einziges Mal aus den Augen lässt. Für die damalige Zeit ein ganz ausnahmsloser Fall. — Aus *Cesare Negri's* Le gratie d'amore hat Herr Chilesotti schon bei Ricordi in Mailand 15 Nrn. veröffentlicht. Hier bringt er noch 3 kleine Tänze, die trotz ihrer Kleinheit allerliebst sind und den betreffenden Tanz recht charakterisieren. — 22 Nrn. sind aus *Besardus* „Thesaurus harmonicus" 1603 und aus „Novus partus" 1617 gezogen. Der erste Pass' e mezo, S. 190, besteht aus 7 Variationen, deren 6. und 7. sich in wilde kühne Läufe auflösen, die unserem heutigen Geschmacke recht nichtssagend und langweilig vorkommen. Es ist heute schwer bestimmbar, ob sie dem damaligen Geschmacke annehmbarer waren, oder nur dem Komponisten selbst gefielen, wie es ja heute noch ebenso der Fall ist. Wenn sich Besardus von den Passagen trennen kann, schreibt er einen ganz hübschen melodiösen Satz, doch kommt er in seine Läufe hinein, dann ist kein Halten mehr und wie ein wildes Gespann rast er über die Saiten dahin ohne dem Ohr und Gemüt irgend etwas Angenehmes zu bieten. Der Satz für 5 Lauten, S. 212, bringt so Wunderliches und solche Missklänge zu Tage — Chilesotti glaubt, dass sie durchweg auf Druckfehler beruhen, doch ist das kaum glaublich — dass man eigentlich nicht weifs was man mit dem Satze anfangen soll und wozu dieser grofse Apparat in Bewegung gesetzt ist, denn ohne Hervorbringung der Missklänge genügten schon 2 Lauten. Der zweite Satz für 5 Lauten, S. 217, ist besser, doch inhaltlich auch unbedeutend. Darauf folgen Sätze für 2 Lauten. Es ist merkwürdig, dass eine Vermehrung der Mittel einen solchen Abbruch an der Erfindungskraft erzeugt. Wie anmutend sind dagegen die S. 224 folgenden kleinen Tänze für eine Laute. Da ist Melodie, Rhythmus, selbst schon Form vorhanden. — Fast wie ein protestantischer Choral klingt der Air von *Ant. Boësset* aus Mersenne's Harmonie universelle 1636 gezogen. — Der letzte in der langen Reihe ist ein bisher unbekannter Lautenist des 17. Jhs., *Bernardo Gianoncello detto il Bernardello,* dessen Witwe im Jahre 1650 einen Band Lautenpiecen in Venedig herausgab. Chilesotti bringt daraus 7 Piecen, doch keine derselben bietet irgend welches besondere Interesse. Sie sind mit einer gewissen Geschicklichkeit gearbeitet, aber in der Erfindung zu matt und zu gleichartig. Aufserdem enthält die Sammlung noch 16 Lautenstücke aus Handschriften des 16. Jhs., ohne Nennung eines Autors. **Eitner.**

---

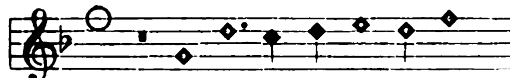
# Kgl. Bibliothek zu Brüssel.

Unter den wenigen Musik-Manuskripten obiger Bibliothek bewahrt man im Fonds Bourgogne zwei wertvolle und prachtvoll ausgestattete Chorbücher auf Pergament auf, welche mehrstimmige Gesänge aus dem 16. Jahrhundert enthalten. Das eine davon, Nr. 15075 in gr. fol., 130 Bll., ist den auf den ersten 2 Bll. befindlichen Abbildungen zufolge für die Kapelle Jean III., König von Portugal (1521—1557) geschrieben. Wie bei allen Chorbüchern befinden sich die Stimmen gegenüber und unter einander, so dass der damals nur kleine Chor aus ein und demselben Buche singen konnte. Dasselbe enthält ein „Liber Missarum" von *P. de la Rue* und zwar

1. Missa de Conceptione virginis Mariae, 5 voc.
2. Missa super Ista est speciosa, 5 v.
3. Missa sup. De doloribus, 5 v.
4. Missa pasquale, 5 v.
5. Missa sup. Ave sanctissima, 6 v.
6. Missa sup. De Sancte cruce: Nos autem gloriari, 5 v.
7. Missa de feria, 4 v.

Das zweite Chorbuch trägt die Signatur Nr. 9126, in hoch fol. 181 Bll. 1 Bl. Abbildungen. Initialen prächtig bunt hergestellt. Es enthält allerlei kirchliche mehrstimmige Gesänge von den damals bedeutendsten Komponisten und zwar

fol. 1. Missa 4 v. sup. Ave maris stella, o. Autor:

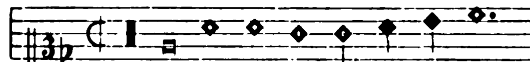


fol. 15. *Pierre de la Rue.* Missa 4 v. sup. Sub tuum praesiduum.

fol. 29. *Pierre de la Rue.* Missa 4 voc. sup. Lomme arme.

fol. 45. Derselbe. Missa 4 v. sup. O sacer anthoni.

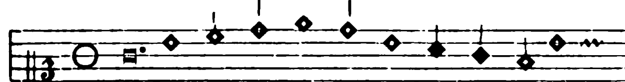
fol. 59. Derselbe. Missa 4 v. s. nomine:



fol. 73. *Josquin.* Missa 4 v. sup. Philippus rex castil[l]ie.

fol. 97. *Alexander* (ist Agricola). Missa 4 v. sup. In myne *zȳ*. (In meinem sinne.)

fol. 117. Derselbe. Missa 4 v. sup. Malheur me bat:



fol. 137. *P. de la Rue.* Salve regina 4 v.
fol. 139. *Agrico* -♮-■-◆S◆- (Agricola). Salve regina 4 v.
fol. 145. *Alexander.* Magnificat 4 v.
fol. 149. *P. de la Rue.* Et exultavit 4 v. (Magnificat).
fol. 155. Derselbe. Magnificat 4 v.
fol. 161. *Josquin.* Stabat mater 5 v.
fol. 165. *P. de la Rue.* Gaude virgo 4 v.
fol. 167. *De orto.* Ave Maria 4 v.
fol. 171. *Alexander.* Sancte philippe, apostole 4 v.
fol. 173. *Josquin.* Huc me sydero 4 v.
fol. 175. *Barbireau.* Osculetur me 4 v.
fol. 178. Missus est Gabriel 4 v., o. Aut.
fol. 179. *Josquin.* Gaude virgo 4 v.

Von den vorhandenen theoretischen Schriften in Hds. des 12. bis 14. Jhs. sind die meisten im Gerbert abgedruckt. Als *Regino*, 3 Mss. *Guido*, Micrologus, 2 Mss. Abb. *Oddo*, *Otker*, *Berno*, *Aurelian*, *Sigebert* und *Hucbald.*

Aufserdem sind vorhanden: *B. Bernardus*, 2 Traktate. — *Beldomandis*: Tractatus practice 1412 in neuerer Abschrift. — *Tinctoris*, Opera de musica. — *Hieronymus*: De musica, 12. Jhs. (Nr. 10085). — *Augustinus*: De musica, libri 6. 14. Jh. (Nr. 58). — *René* (Franciscus): Principes de musique. 17. Jh.

*Castel*: Lellio sur la musique. 18. Jh. Recueil de divers instruments de musique figurés dans une Bible du IX^e^ siècle, conservée à la Bibliothèque d'Angres (Nr. 19527).

Fragment de musique annotation saxonne, 11. et 12. siècle (Nr. 885. 5662. 5091. 5094. 1505. 4369. 18285. — 13. siècle Nr. 4122.)

Notation guidonienne, 14. siècle (Nr. 4259. 4703. 2348/1501).

Fragment de musique annotation lombarde, 12. siècle (Nr. 5651. 2347/20377. — 14. siècle Nr. 1372. 6113. 1468/18286. 2348/19404. 2348/2560. 18684. 2347/20406.

Aufserdem viele anonyme Traktate des 15. u. 16. Jhs.

Von *La Fage* Hdss. (II, 257 — 781) findet sich eine grofse Sammlung von weltlichen und religiösen Gesängen des 13.—17. Jhs. in 6 Bden. vor, kopiert aus Hds. verschiedener öffentlicher Bibliotheken. (Leider war meine Zeit zu kurz um die Sammlung mir vorlegen zu lassen, vielleicht ist ein brüsseler Musikgelehrter so freund-

lich und sendet den Monatsheften eine ausführliche Beschreibung dieses und auch anderer Hds. ein.)

Ferner sind vorhanden:

Oeuvres musicales de *Henri Hamel* (Kapellmeister an der Kathedrale zu Liège = Lüttich. 18. Jh.) in qu. 4⁰.

Madrigale, Napolitano, Gagliarde, Saltarelle des 16. Jhs.

Recueil d'airs à chanter, à 2 et à 3 parties, kopiert von Sr. Carrée. 1712. 12⁰.

*Berton, H.*, Une journée de Czar, opéra en 1 acte 1816. Part.

*Donizetti, G.*: Olivo e Pasquale, Melodrama giocoso. 19. Jh. Kl.-A. in qu. fol.

Andere Hds. sind nicht vorhanden aufser dem fonds Fétis, der für sich katalogisiert und dessen Katalog gedruckt ist. Wie ich mich überzeugt habe ist aber diese Abteilung in den Hds. weit reicher als der Katalog anzeigt, da die vielen Sammelbände nicht mit der Sorgfalt beschrieben sind als es der Gegenstand erfordert. Wie viel Jahrzehnte werden noch dahingehen ehe wir überhaupt erst wissen, was wir an älteren Werken besitzen!

---

# Mitteilungen.

* Herr Dr. *Bohn* setzt die historischen Konzerte in Breslau fort. Das 1. am 30. Nov. 1891 brachte Mozart'sche Kompositionen aus dem letzten Lebensjahre, das 2. bestand aus Weihnachtsgesängen aus 4 Jahrhunderten. Das Programm beginnt mit Palestrina, Hafsler, Schröter, Eccard und schliefst mit Nr. 14 mit Max Bruch's Flucht der hlg. Familie. Leider ist zu befürchten, dass Herr Dr. Bohn seine fernere Thätigkeit als Leiter der historischen Konzerte einstellt. Das wäre für Breslau wie für die Kunst ein schmerzlicher Verlust. Vielleicht gelingt es aber dem kunstsinnigen breslauer Publikum Mittel und Wege zu finden Herrn Dr. Bohn von seinem Entschluss zurück zu bringen.

* Conservatorium der Afdeeling Amsterdam van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. Bericht van het 7. Schooljaar 1890—91. 8⁰. 16 S. Der Direktor ist *Frans Coenen*, 11 Lehrer unterrichten 40 Schüler im Gesang, Instrumentalspiel, Theorie, Geschichte, Deklamation, in deutscher und italienischer Sprache. In 8 öffentlichen Vorträgen bewiesen die Schüler ihre Fortschritte. Die Programme umfassen zwei Jahrh. und geben dem Schüler Gelegenheit die verschiedenen Stilarten kennen zu lernen.

* *Zellner, L. A.*, Vorträge über Akustik. Gehalten am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von ... 2 Bde. Mit 331 Abbildgn., vielen Notenbeispielen und Illustrationen im Texte, XX Beilagen und einem Anhange über Bestimmung absoluter Schwingungszahlen. Wien, Pest, Leipzig, 1892. A. Hartleben's Verlag. 8⁰. 420 u. 346 S.

* *Schneider, Paul,* Ueber das Darstellungsvermögen der Musik. Eine Untersuchung an der Hand von Prof. Ed. Hanslick's Buch „Vom Musikalisch-Schönen". Von ... Oppeln und Leipzig 1892. Eugen Franck's Buchh. Georg Maske. 8⁰. 125 S.

* Die Musikalien-Sammlung der Zwickauer Ratsschul-Bibliothek ist durch Herrn Musikdirektor *Vollhardt* neu geordnet und katalogisiert und hoffe ich in nächster Zeit Näheres darüber mitteilen zu können.

* Die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien für 1892 hat beschlossen ein bisher noch nicht öffentlich bekanntes Musikwerk zur Aufführung zu bringen und werden die Komponisten ersucht geeignete Werke an die Kommission einzusenden. Der Dirigent der Aufführungen ist Prof. Herm. Grädener. Das Bureau befindet sich Wien I. Eschenbachgasse 11.

* Leo Liepmannssohn's Katalog einer Autographen-Sammlung, Berlin W. Charlottenstr. 63, enthält neben literarischen Gröfsen eine schöne Sammlung Musikerautographe, sowohl in Briefen, als Kompositionen, die am 15. Febr. vormittags 10 Uhr im Geschäftslokal versteigert werden sollen. Man findet Autogr. von Beethoven, Berlioz, Chopin, Haydn, Herbst, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Wagner und viele andere Gröfsen.

* Quittung über gezahlte Beiträge für das Jahr 1892 von den Herren Pfr. Battlogg, Dr. Bäumker, Bewerunge, Dr. E. Bohn, Prof. Braune, Th. Carstenn, C. Dangler, Dr. Dörffel, Graff in Heidelberg, Schulrat Israel, Prof. Kullack, G. S. L. Löhr, G. Maske, Musikdir. Nachtmann, Pastor Richter, Paul Runge, Geh. Hofrat Schell, Musikdir. Schildknecht, Prof. Stockhausen, Pfarrer Unterkreuter, Geh. Rat Wagener, K. Walter, Musikdir. v. Wasielewski, Weber in Augsburg. — Schullehrer-Seminar in Annaberg. Quittierte Rechnungen werden nur besonders ausgestellt, wenn der Zahlung 10 Pf. beigefügt sind.

Templin, 21. Jan. 92. *Eitner.*

* Hierbei 1 Beilage; Katalog der Universitäts-Bibliothek in Basel, Bog. 11.



Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

| XXIV. Jahrgang. 1892. | Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen. | No. 3. |
| --- | --- | --- |

# Einige musikgeschichtliche Notizen aus dem ehemaligen Churfürstentum Trier.

## I.

### Bericht der „Trier'schen Chronik" vom Jahre 1817.

„Die Abteien und besonders St. Maximin und St. Mathias unterhielten bedeutende Musikanstalten, wovon das Personal aus Klostergeistlichen, aus Hausgenossen und besoldeten Einwohnern der Stadt bestand. Die Domkirche hatte dazu eine eigene Stiftung unter dem Namen Baetus-Seminarium; die Domcapitularen hielten überdies zum Teil sehr geschickte Musiker in ihren Diensten und es waren deren sogar selbst unter ihnen; überdies waren öffentliche Konzerte der gewöhnliche und am meisten besuchte Versammlungsort während der Winterabende. — Allein alles hatte mit der französischen Occupation dieser Stadt ein Ende. Die Klöster wurden aufgehoben. Die Musikliebhaber zerstreuten sich und an die Stelle vertraulicher Abendgesellschaften und froher Belustigungen trat wechselseitiges Misstrauen, kalter Ernst und steife Feierlichkeit. — Nur die Stiftung bei der Domkirche blieb noch für den Unterricht in der Musik übrig. Sie wurde mit dem Gymnasium vereinigt und aus ihr gingen von Zeit zu Zeit taugliche Zöglinge hervor, doch so wie sie gebildet waren, wurden sie durch die Conscription weggenommen und endlich die Stiftung selbst mit der Domkirche wieder vereinigt."

## II.

### Peter Joseph Bletz, Organist an der Domkirche zu Trier von 1792—1809.

Über diesen berichtet die „Trier'sche Chronik" vom Jahre 1824, Seite 138, wie folgt:

„Bletz (Peter Joseph) einer der gewandtesten Tonkünstler unserer Vaterstadt und Umgegend, den wir immer der Ehre wert halten, um seiner an dieser Stelle zu gedenken: er war gebürtig zu Koblenz ohne das Jahr bestimmen zu können; und der Sohn des kurtrier'schen Oberlieutenants Georg Bletz. Im Jahre 1792 kam er nach Trier und wurde vom dasigen Domkapitel als Organist in der Domkirche mit einer jährlichen Bestallung angestellt. So oft dieser junge Mann an der Orgel safs, haben Kenner und nicht Kenner seine Fertigkeit bewundert. Noch ehe derselbe zu dieser Stelle gekommen war, wurde der verehrungswürdigste trier'sche Domkapitular Freiherr *von Dalberg*, einer der ersten Tonkünstler seines Zeitalters von dem Kapitel beauftragt, die Fähigkeiten sowohl als die Moralität des jungen Mannes näher zu untersuchen und demnach dem Kapitel seinen Bericht darüber zu machen. Zur Ehre dieses jungen Mannes geben wir hier einen Auszug aus dem schriftlichen Berichte, welchen der benannte Freiherr von Dalberg am 5. Mai 1792 abgegeben hat: „In Gemäfsheit des mir ertheilten Auftrages, den um die Domorganisten-Stelle supplicierenden Bletz von Koblenz über seine Fähigkeit zu prüfen, habe denselben in Beiseyn meiner Herren Mitcapitularen des Grafen von Kesselstadt und Freiherrn von Hacke zuerst beim Kapellmeister *Sales* auf dem Klavier, sodann auf der Orgel geprüft und gefunden, dafs derselbe allen Beifall, so ihm besagter Herr Kapellmeister ertheilet, in vollem Mafse verdient; indem derselbe in der Theorie der Setzkunst der Musik nicht allein vollkommen unterrichtet, sondern auch in beiden Spielarten, der galanten sowohl als der contrapunktischen, als nämlich Kirchen-Choräle fugiren, preludiren, und alles, was zu einem guten Orgelspieler erfordert wird, eine grofse Fertigkeit habe, welche in Erwägung seiner Jugend und seines unermüdeten Fleifses noch immer zunehmen: Zugleich wird ihm von seinen Bekannten, namentlich von Herrn Kapellmeister Sales, das Zeugnifs der besten Sitten und Aufführung gegeben." Dieses Zeugnifs bleibt für Bletz um desto ehrenreicher, als dasselbe von der Hand eines Herrn unterschrieben ist, dessen Andenken jeder Trierer, der ihn kannte, hochschätzt. Bletz starb am 12. Juni 1809, in seinen besten Jahren, zu früh für seine Familie und zu frühe für das Publikum. — Derselbe hat für den Dom dahier zu einem hohen

Feste und zu einem Te Deum eine eigene Musik aufgesetzt, welche an hohen Festtagen daselbst aufgeführt wird; besonders wird die von ihm zu dem Hymnus „Tu es Petrus" aufgesetzte Musik noch heute bewundert und macht am Peterstage, wo dieser Hymnus während des hohen Amtes in der Domkirche dahier gesungen wird, dem Publikum und den an diesem Tage nach Trier zuströmenden Fremden vieles Vergnügen. —"

III.

Nach dem Churfürstlich-trier'schen Hofkalender vom Jahre 1760 bestand die Hofkapelle aus: 1) Kapellmeister Georg Friedrich Cron, 2) Komponist und Organist Kaspar Anschütz, 3) Personal: 3 Sängerinnen, 3 Sänger, 6 Violinisten, 3 Flauttraveristen, 2 Hautboisten, 5 Viola da Braccio, 2 Waldhornisten, 2 Clarinettisten, 3 Violoncellisten, 3 Bassoviolen.

1765 wird Conrad Stark als Komponist aufgeführt. 1778 werden aufgeführt: Kapellmeister Pompejo Sales, auch Fürstlich-Augsburgscher Kapellmeister; Konzertmeister Johann Georg Lang; Organisten: Franz Kaspar Anschütz und Andreas Bergmann. 1794 tritt an des letzteren Stelle Daniel Hünten.

1789 war Churfürstlicher Hoforgelmacher Peter Senft; 1794 auch Stumm.

**P. Bohn.**

---

## Die deutsche komische Oper.

**(Rob. Eitner.)**

Mit Musikbeilagen.

Auch Singspiel genannt, obgleich die ältesten Komponisten derselben mit Vorliebe obige Bezeichnung in der Überschrift gebrauchten, wie Hiller, Neefe, Mozart, Dittersdorf u. a. Man verstand darunter ein Lustspiel mit eingestreuten Liedern, Arien, Duetten, Terzetten, auch Chören und Instrumentalsätzen. Das Recitativ, das ursprünglich Hauptsächlichste der Oper, fand erst in späterer Zeit eine teilweise Berücksichtigung, dann aber stets mit Orchesterbegleitung. Den Ursprung der deutschen komischen Oper leitet man wohl mit Recht vom französischen Vaudeville ab, welches zwar anfänglich nur sparsam sogenannte Couplets einflocht — die gedruckten Vaudeville-Sammlungen bringen anfänglich nur die Melodie ohne jegliche Begleitung — sich aber nach und nach musikalisch immer mehr entwickelte und den Dialog mit Musikpiecen unterbrach. Die

deutschen Theaterunternehmer richteten in den 50er Jahren des 18. Jhs. ihr Augenmerk als neues Zugmittel auch darauf und veranlassten diesen und jenen kleinen Komponisten sich der Aufgabe zu unterziehen deutsche Lustspiele mit Musikpiecen zu versehen. Über die ersten Versuche haben wir kein Urteil, da die Musik dazu verloren ist, selbst Jos. Haydn's „Der neue krumme Teufel", der etwa in den Jahren 1751 oder 1752 in Wien zur Aufführung gelangte, aber wegen Anzüglichkeiten auf bekannte Persönlichkeiten schon nach wenigen Aufführungen verboten wurde, ist bisher noch nicht aufgefunden (Pohl, Haydn 1, 143 u. 152 ff.). Erst als *Johann Adam Hiller*, durch den Theaterunternehmer Koch veranlasst, sich der Sache annahm, begann die deutsche komische Oper festen Fufs zu fassen. Hiller, in den besten Mannesjahren, setzte seine ganze Kraft ein und gab der neuen Form Gestalt und Inhalt.*) Sein erster Versuch betraf die von Standfufs komponierte Operette „Der Teufel ist los" auf Wunsch Koch's 1765 mit einigen neuen Liedern zu versehen. Darauf schrieb er die komische Oper in 3 Akten „*Lisuart und Dariolette*", Text von Schiebler, am 25. Nov. 1766 in Leipzig aufgeführt. Mir liegt der gedruckte Klavierauszug in der 2. „vermehrten" Auflage vor (Lpz. 1769 gedr. bey B. Chr. Breitkopf & Sohn. Kgl. Bibl. in Dresden. Die erste Auflage erschien ebd. 1768, Exemplar in der Stadtbibl. Lpz.). In der Anlage, der Form der Piecen, der Beteiligung des Orchesters, im Liedförmigen und Dramatischen finden wir schon in dieser ersten Arbeit das Muster für alle späteren des gleichen Genres bis weit ins 19. Jh. hinein. Auch die Wiener, wie Kauer und Schenk schrieben in derselben Art und Weise. Warum die Wiener sich so abweisend gegen die norddeutsche komische Oper erwiesen ist nicht recht ersichtlich, da ihre Komponisten doch genau in die Fufstapfen derselben traten.

Wenn man bisher glaubte die deutsche komische Oper, auch Singspiel genannt, bestand gröfstenteils aus Strophenliedern, so ist dies ein Irrtum, der nur aus der Unkenntnis der einschlägigen Literatur entstehen konnte. Hiller's Lisuart und Dariolette besteht aus

---

*) Hiller spricht sich in seiner Musikzeitschrift „Wöchentliche Nachrichten", die zur selben Zeit erschien, sehr klar und bestimmt über eine deutsche Oper aus. Er sagt im 1. Bande S. 253 und im 3., 59 etwa: Da der deutsche Geschmack dem italienischen am nächsten stehe, die Franzosen aber in der dramatischen Behandlung dem Italiener überlegen seien, so würde ein französischer Plan in italienischer Form behandelt, den Deutschen am meisten zusagen. Und danach handelte Hiller.

28 Gesangsnummern und von diesen 28 Nrn. sind netto viere Strophenlieder. Alle übrigen sind Arien, Duette, Chöre, sogar ein Recitativ mit Orchesterbegleitung ist dabei. Die Arien sind zum Teil im italienischen Opernzuschnitt gehalten, ohne jedoch die stereotype Form mit der steten Wiederholung des 1. Teils nachzuahmen. Dagegen erinnert die lange Orchestereinleitung, das 1. u. 2. Thema und die Wiederholung lebhaft an das italienische Vorbild. Der Deutsche bewegt sich aber selbständig und richtet sich nach der jeweiligen Situation. Hier wählt er eine ganz knappe kurze Arienform, dort geht er ins Breite und nähert sich äufserlich mehr der italienischen Arie. Der musikalische Ausdruck, die eigentliche Erfindung aber ist völlig frei von italienischer Beeinflussung. Das Sentimentale, Liebliche, der sanfte zarte Ausdruck herrscht vor, doch kann er auch lustig, derb, polterig werden und selbst der Dramatik weifs er gerecht zu werden. So ist in der vorliegenden Operette die Figur des Derwin, eines Waffenträgers, sehr charakteristisch derb gezeichnet und auch durchweg festgehalten. In den Ensemblesätzen findet man oft ein so lebhaftes dramatisches Zusammenwirken der Personen, dass die Form des Duetts, oder Terzetts völlig verschwindet und den Eindruck einer sogenannten Scene macht.

Hiller's Lisuart und Dariolette beginnt mit einer Sinfonie in italienischer Form, d. h. sie besteht aus 3 Sätzen, einem Allegro — in der späteren Sonatenform mit 2 Themen, der 1. Teil ohne Wiederholung, mit kurzer Durchführung, die freilich kaum erkennbar ist, und gedrängter Wiederholung des 1. Teils — einem Andante, welches in der Subdominante steht und gleiche, nur gedrängtere Form des 1. Satzes hat und einem Allegro assai im $^2/_4$ Takt, wieder in der Form der Sonate. Hierbei sei noch erwähnt, dass man bisher glaubte das „*Crescendo*“ sei eine Erfindung des Mannheimer Orchesters und dort nur im Gebrauch. Mozart ist 1777 ganz überrascht davon. Hiller gebraucht es schon 1766 im letzten Satze der Sinfonie und ist doch nie in Mannheim gewesen. Was für prächtige Einfälle Hiller oft hat, beweist der erste Satz der Sinfonie, der mit folgenden einleitenden Takten beginnt:






Wer hätte dem alten Hiller so kraftvolle Töne zugetraut? Auch die stete Abwechselung von piano, forte und m. f. (wie er schreibt) setzt uns in Verwunderung, da seine Zeitgenossen und Nachkommen mit der Einzeichnung von Vortragszeichen noch sehr sparsam waren. Leider fehlt mir der vollständige Text zu der Oper, er soll, wie eine Bemerkung am Schluss des Klavierauszuges sagt, in Schiebler's „Musikalische Gedichte" sich befinden, die mir aber nicht zugänglich sind. Aus den Texten zu den Gesangspiecen lässt sich nur so viel entnehmen, dass er recht erbärmlich sein muss. Die ganze Würze, auch bei den späteren und denjenigen die sich lange auf der Bühne gehalten haben, beruht im witzigen schlagfertigen Dialoge, der sogar oft recht derb ausartete, aber desto mehr Wirkung erzielte. Die Handlung beschränkte sich auf ein winziges Thema, welches meistens noch recht ungeschickt gehandhabt war. Die Verse? Man höre z. B. das Lied der Damen, Seite 25 der vorliegenden Oper:

1. Es war einmal ein Königssohn,
Ein Wüthrich den die Menschen flohn;
Nicht bänger fliehn die Kinder,
Wenn Ruprecht kommt, und nicht geschwinder.
Der Vater weinte bitterlich, und sprach vergebens:
Bessre dich! Die Lehrer zwang sein Fluchen
Die Thore vom Palast zu suchen.
2. Einst führet sein Geschick ihn hin,
Wo eine junge Schäferinn,
Die Hitz und Lauf ermattet,
Des Waldes grüne Nacht beschattet.

Sie ruht im Schlaf; ihr Antlitz lacht,
Gleich einer heitern Sommernacht,
Und frey und immer freyer
Spielt Zephyr mit des Busens Schleyer.
(Folgen noch 4 Strophen.)

(Schluss folgt.)

---

## Mitteilungen.

* Die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, in der sich die Zöglinge des Herrn Prof. Spitta die Sporen verdienen, bringt im 7. Jahrgange S. 468 einen von obigem Meister inspirierten sehr wertvollen Artikel über die Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts von Herm. Gehrmann. Beginnend mit den theoretischen Ansichten des 16. Jhs., eines *Zarlino*'s und *Calvisius*', schliefsen sich ihnen die späteren Theoretiker an, nämlich *Baryphonus* (dessen eigentlicher Name Pypgrop war, wie Herr Archivrat Dr. Ed. Jacobs in Wernigerode in einem Aktenstücke gefunden hat), *Lippius*, *Crüger*, *Sweelinck* (der zum Teil noch auf Zarlino fufst und mit gröfserer Ausführlichkeit behandelt ist — einen Teil der Musikbeispiele bringen schon die M. f. M. 3, 133), *Reincken*, *Christoph Bernhard*, *Athan. Kircher*, *Janowka*, *Werckmeister* und schliefslich gipfelnd in dem theoretischen Werke *Joh. Gottfried Walther*'s, einer Handschrift im Besitze des Prof. Spitta, welches einer ganz ausführlichen Untersuchung unterzogen wird. Die Redaktion der Vierteljahrsschrift möchten wir übrigens ersuchen Autornamen mit sich unterscheidenden Lettern oder mindestens gesperrt setzen zu lassen, damit sie besser ins Auge fallen und dem Suchenden leichter entgegen kommen; auch die Genitivformel ohne Apostroph müsste vermieden werden, sie giebt Gelegenheit zu Irrungen, besonders den Ausländern gegenüber. Letztere nehmen zwar wenig Rücksicht auf ihre Nachbaren, doch das darf uns nicht bestimmen ein Gleiches zu thun. Die fatalste Gewohnheit haben wohl die Italiener bei Nennung ihrer Autoren, denn sie setzen ohne Trennung den oder die Vornamen hinter den Zunamen. Sie schreiben z. B. Melone Annibale oder Alberti Celso, Attanasio Errico, Atti Gaetano, Barone Francesco, Bernard Daniele und ist hier überall der zweite Name als Vorname zu lesen, also Daniele Bernard, richtiger als Franzose wäre allerdings Daniel Bernard, doch dagegen sündigen Italiener wie Franzosen, indem sie alle Vornamen in ihre Sprache übersetzen, die Franzosen sind sogar so unverständig Eigennamen zu französieren, wie Boethius in Boèce.

* Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel IV. 1ste Stuk. Amsterdam 1892, Fr. Muller & Co. Enthält den deutschen Abdruck von *Max Seiffert's* Abhandlung über Sweelinck's theoretische Abhandlung und seine Schüler aus der Vierteljahrsschrift 7. Bd. p. 145 ohne Quellenangabe. Ferner De Luit en het wereldlijke Lied in Deutschland und Niederland, nach *Ernst Radecke*'s Abhandlung in obiger Zeitschrift, Bd. 7 p. 285, von *J. P. N. Land*. Twee aloude fluiten in Niederland ausgegraben. Die beiden Flöten sollen aus der Zeit zwischen 500—800 stammen, wie der Bericht lautet. Ein Musikkatalog von 1701 von dem Boekverkooper Pieter van der Veer in

Rotterdam mit den Preisen, eine recht wertvolle Beigabe von *J. P. N. Land.* Gedichten van Samuel Ampzing en Muziek van *Corn. Helmbreecker.* Darauf folgen einige Dokumente über ein Klavier mit einer Pfeifenstimme 1627 angefertigt von William Deeckens oder Diaken in Utrecht.

* In England ist soeben ein Dictionary of Hymnology, setting forth the origin and history of christians hymns of all ages and nations, with special reference to those contained in the hymn books of english-speaking countries, and now in common use; together with biographical and critical notices of their authors and translators; and historical articles on national and denominational Hymnody, Breviaries, Missals, Primers, Psalters, Sequences &c. Edited by John Julian, M. A., Vicar of Wincobank, Sheffield. London 1892, J. Murray. 8⁰. 1616 Seit. Preis 43 M., erschienen.

* Die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien scheint auch für die Geschichte der Musik sehr ergiebig zu werden. So soll z. B. ein Teil der Estensischen Musiksammlung in Modena zur Ausstellung gelangen. Da gerade Modena der Musikforschung lange verschlossen war, so wäre dies ein grofser Gewinn für dieselbe und zugleich Hoffnung, dass der Bann von ihr genommen sei. Der Kapellmeister Adam Münchheimer will ferner eine Autographen-Sammlung polnischer Künstler ausstellen. Die Klöster Heiligenkreuz, Wilhering und Schlierbach haben ihre Schätze zugesagt u. s. f.

* Oswald Weigel's Katalog Nr. 54 für Geschichte, Theorie und praktische Musik. Leipzig, Königstr. 1. Enthält 463 Nrn. ältere und neuere Drucke, darunter manches selten vorkommende Werk und viel Hymnologie.

* Am 2. Januar ist der 20. Jahrgang der Publikation versendet worden. Er enthält den Schluss der Oper von Schürmann, Ludwig der Fromme, die nun zum Preise von 15 M. und auch einzeln zu beziehen ist und den 1. Akt von Reinh. Keiser's komischer Oper „Jodelet" deren Fortsetzung der 21. Jahrg. enthalten wird.

* Quittung über gezahlte Beiträge für das Jahr 1892 von den Herren Pfr. Auberlen, Musikd. Friese, Dr. Haberl, Joh. Ev. Habert, Dr. W. Kaiser, Dr. H. A. Köstlin, P. Utto Kornmüller, Emil Krause, F. Lubrich, v. Miltitz, H P. Jos. Moonen, Fr. Niecks, Dir. Notz, H. Pardall, H. Pauli, A. Reinbrecht, Schnuphas'sche Hofbuchhdlg., J. Schreyer, R. Schumacher, F. Schweikert, Prof. Dr. H. Sommer, H. Steinitz, Wilh. Tappert, G. Voigt, F. Wiedermann, Ksl. Universit.- u. Landesbibl. in Strafsburg.

Templin, 26. Febr. 92. *Eitner.*

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Musikbeispiele zum Artikel Die deutsche komische Oper. 2. Katalog der Universitäts-Bibliothek in Basel, Bog. 12.



Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Joh. Ad. Hiller

Die Jagd. Sinfonie, S. 70 als Zwischenspiel.

Allegro di molto.






















4

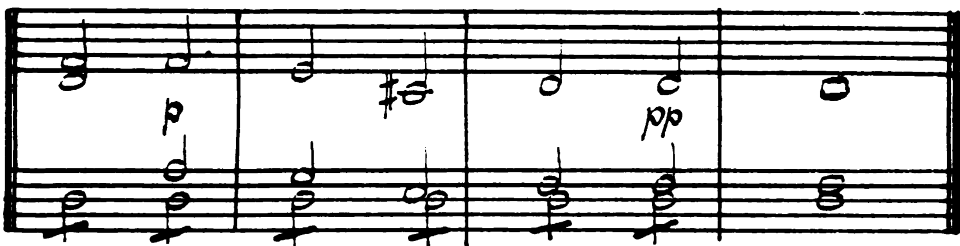
## Hiller.









# Hiller.

Die Liebe auf dem Lande. S. 13, Lieschen u. Hänschen.












Hänschen.

kömmt nichts gleich; Wer zu-frie-den ist, ist reich;

wer zu-frie-den ist, ist reich.

L.

Al-les giebt uns die-se Flur,

m.f.

H.

alles giebt uns die Na-tur,

Beyde

al-les, al-les, al-les, al-les, al-les, al-les,

al-les, al-les alles giebt uns die-se Flur,

al - les giebt uns die Na - tur alles giebt uns

m. f. p

die - se Flur, alles giebt uns die Na - tur.

m. f. p

f

Beyde.

Was - ser, Luft und Sonnen - schein, Erd und Licht sind

p m. f.

mein und dein; und sind un - sre Herzen rein,

f p

L.

sollten nicht, wie sollten nicht unsre Ta-ge,

H.

unsre Ta-ge, unsre Ta-ge glücklich seyn?

L. H. L. H.

Wasser, Luft und Sonnen-schein, Erd und Licht sind mein und dein;

Beyde.

und sind un-sre Herzen rein,

sollten nicht, wie sollten nicht unsre Ta-ge

unsre Ta-ge, un-sre Ta-ge glücklich seyn,

un-sre Ta-ge glücklich seyn.

f

m.f

p

f

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIV. Jahrgang.
1892.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 4. 5.

# Die deutsche komische Oper.

(Rob. Eitner.)

Mit Musikbeilagen.

(Schluss.)

Ebenso kümmerlich sah es mit den Aufführungen aus. Von herumziehenden Truppen wurde die deutsche komische Oper allein gepflegt, da wenigstens in Norddeutschland sich Opernsänger nie herabliefsen in einer deutschen Oper zu singen, da sie glaubten, selbst wenn sie Deutsche waren, in ihrer Stellung als Opernsänger sich herabzuwürdigen. In Wien hielt sich auch nur zeitweise im Burgtheater die deutsche Oper; ihre eigentliche Pflege fand sie aber hauptsächlich im Privattheater des Kärtnerthor-Theaters, wo auch nur Schauspieler, wie in Norddeutschland, Gesangsrollen übernehmen mussten, denen sie weder in Stimme noch Technik gewachsen waren.*) Dennoch griffen die Theaterunternehmer stets nach der deutschen komischen Oper wie nach einem Rettungsanker, wenn ihr Schiff dem Untergange nahe war, denn sie waren stets sicher, nur dadurch wieder volle Kassen zu erreichen, da das Publikum von oben bis unten alle Räume des Hauses füllte, trotz dem vernichtenden Urteile der Männer der Literatur, die sich in ihrem eigensten Felde bedroht sahen und alles aufboten die deutsche Oper zu unterdrücken.

*) Reichardt entwirft in den Briefen eines aufmerksamen Reisenden 2, 94 über die Vorstellungen der deutschen Oper in Berlin eine abschreckende Beschreibung. Von einer Aufführung der treuen Köhler von Wolf in Dresden 1776 sagt Müller (Abschied S. 173): Da unter den Darstellern nur zwei Personen musikalisch waren, so kann man sich vorstellen, wie diese Oper gegeben wurde.

Mit diesen Verhältnissen hatten die Komponisten zu rechnen und waren gezwungen sich in den einfachsten Gesangsmanieren zu bewegen. Sie griffen aber auch mit beiden Händen zu, wenn ihnen eine geschicktere Soubrette zu Gebote stand. So schreibt Hiller in der Rolle der Dariolette, die in der Gestalt einer alten Frau erscheint und mit der Bezeichnung „die Alte“ vorkommt, Passagen, die schon eine geübte Sängerin voraussetzen:

S. 60.

Ich bin der Arzt, mein gu - ter Mann____, der

dei - nen Scha-den hei - len kann___, und ger - ne heil ich

ihn, und ger - - ne heil ich ihn, und ger - - -

- - - - - - - - - - - - - - ne

heil ich ihn, und ger- - - ne heil . . . . . . . . . .




Auch in seinen anderen Operetten findet man Arien mit Koloratur, die wahrscheinlich stets für dieselbe Sängerin berechnet waren, da seine Operetten in wenig Jahren kurz auf einander folgten. Auch bei den selten vorkommenden Chören sieht man wie beengend die ihm zur Verfügung gestellten Mittel waren, denn sie erheben sich nie über die Einstimmigkeit. Den Schluss obiger Oper bildet ein mit „Vaudeville“ überschriebener Gesangsatz. Ob hier Hiller eine fremde Melodie benützt hat, oder das französische Vaudeville nachahmt, ist mir unbekannt. Die Melodie beginnt:




Im Jahre 1767 schrieb Hiller die komische Oper „*Lottchen am Hofe*“ Text nach dem französischen Vorbilde „Ninette à la cour.“ Der Klavierauszug erschien in Leipzig 1769 bei Breitkopf und Sohn, eine 2. Ausgabe 1772 und eine 3. 1776, ein so lebhaftes Interesse bezeigte das Publikum an der neuen Form, die bis dahin nur Eigentum des Italieners gewesen war. Eine Partitur ist mir nicht zu Gesicht gekommen, doch wird sie nur wenig mehr bieten als der Klavier-Auszug giebt. Die Mitwirkung des Clavicembalisten spielte in damaliger Zeit noch eine grofse Rolle und ihm fiel zum gröfsten Teile die harmonische Ausschmückung zu. Lottchen am Hofe enthält 36 Gesangsnummern, darunter 7 Strophenlieder, 7 Duette und 2 Quartette. Das Übrige sind Arien. Die Sinfonie ist in gleicher Form wie bei der vorhergehenden Operette geschrieben. Die Form der Arien wechselt; nirgends findet man die stereotype Form der italienischen Oper, überall ist Leben und Wechsel. Auch dramatisch gehaltene Piecen kommen vor, so das Duett Seite 40 (3. Aufl.) zwischen Gürge und Fabriz, dann Seite 47 die Arie der Lotte, Seite 59 eine Arie des Gürge und Seite 74 ein Quartett. Besonders das letztere ist so hübsch dramatisiert, dass man schon an Mozart's Ensemble-Sätze erinnert wird.

Das Jahr 1768 brachte die komische Oper „*Die Liebe auf dem Lande*“, der Text nach Anette et Lubin und La clochette bearbeitet. Der Klavierauszug erschien 1769 und in 2. Auflage 1770 bei Breitkopf und Sohn in Leipzig. Sie enthält 39 Gesangsstücke, davon sind 11 Strophenlieder, unter denen sich die bekannten Texte vom Bauermädchen, das Eier in die Stadt trägt und es sich prächtig ausmalt, wie sie sich nach und nach von dem Erlös eine Kuh und ein Gut kaufen wird, bis sie stolpert

und die Eier zerbricht (S. 12 in der 2. Aufl.), ferner das von Kind im Freischütz benutzte: Ein Mädchen, das auf Ehre hielt, liebt einst ein Edelmann (S. 20) befinden. Beide Melodieen sind unbedeutend. Ferner enthält die Oper 7 Duette, 1 Terzett und 1 Rundgesang. Von dramatischer Wirkung und mehr scenisch gearbeitet ist das Duett auf S. 30 zwischen Lottchen und dem Schösser, das Terzett S. 41 und eine Arie (S. 68) des Schössers, der überhaupt trefflich gezeichnet ist. Die übrigen Personen bieten in der Behandlung nichts Charakteristisches dar und könnte man sie ohne Schaden mit einander vertauschen. Dies ist überhaupt ein schwacher Punkt bei allen deutschen komischen Opern dieser Zeit und nur ein *Mozart* verstand es jede Person auch musikalisch so zu kennzeichnen, dass sie als Charakter sich von den andern unterscheidet. Mozart's früheste Arbeit in diesem Fache fällt ins Jahr 1768 — er war damals 12 Jahr alt — und betraf das nach dem Französischen von Weiskern bearbeitete Sujet „*Bastien et Bastienne*", welches in genanntem Jahre in einem Privatkreise in Wien aufgeführt wurde. Hier zeigt der Knabe Mozart schon die Löwentatzen. Trotzdem er sich an die Hiller'sche Behandlung genau anlehnt in Form und selbst in der Einfachheit der Melodieen, so weiſs er doch schon die drei Figuren bestimmt zu zeichnen und auch manche komische Effekte herauszuheben (Jahn's Mozart 3. Aufl. 1. Bd. S. 99 und besonders 103). Bedeutender ist die 1782 komponierte Entführung aus dem Serail. In der Behandlung sich zwar auch der komischen Oper von Hiller anlehnend, wurde sie durch ihre Ausführung zum Muster der deutschen Oper überhaupt und alle deutschen Opern bis Wagner sind in der Anlage und Behandlung auf sie zurückzuführen. Selbst Goethe erklärt sich in seinen Bestrebungen für die deutsche komische Oper zu wirken durch die Entführung geschlagen.

Noch sei von den Hiller'schen Operetten „*Die Jagd*" erwähnt, die in 3 Auflagen bei Breitkopf und Sohn erschien, nämlich 1771, 1772 und 1780. Sie enthält, auſser der einleitenden Sinfonie in 3 Sätzen, 39 Gesangsnummern, davon sind 14 Strophenlieder, 2 Duette, 2 Terzette, 2 Quartette und 1 einstimmiger Chor. Anlage und Behandlung ist wie bei den vorhergehenden Operetten. Auſserdem schrieb Hiller bis zum Jahre 1782 noch 10 komische Opern.

Ihm geistig verwandt, in der Erfindungskraft sogar überlegen, ist *Christian Gottlob Neefe*, der Lehrer Beethoven's und ein Schüler Hiller's. Noch als er circa 1771 in Leipzig ein eifriger Student der Rechtsgelehrsamkeit war, schrieb er durch Hiller's Opern angeregt die komische Operette „*Die Apotheke*" (Leipzig bei Joh. Friedr. Junius 1772 im Klavierauszuge gedruckt). Die Dedikation an Hiller giebt uns obige Angaben an die Hand. In der Form der Anlage und in der Ausführung schlieſst er sich Hiller genau an. Das dramatische Element tritt auch hier nur hin und wieder, besonders in den Ensemble-Sätzen, zu Tage, aber dann mit Geschick. Von den 26 Gesangssätzen sind 7 Strophenlieder, 3 Duette, 2 Terzette, 1 vierstimmiger Chor und 1 Schlusschor des Aktes mit Soli. Das übrige sind Arien. Die Sinfonie ist gebaut wie bei Hiller. Weniger

ansprechend ist die komische Oper *„Amors Guckkasten"*, die 1772 im Klavierauszuge bei Schwickert in Leipzig erschien. Sie enthält 12 Gesangstücke und die Sinfonie, die aber nur aus 2 Sätzen besteht, aus einem Allegro und einem Andantino, welches in die erste Arie überleitet. Von den Gesangssätzen sind 3 Strophenlieder, 3 Duette und 1 Terzett. Die wichtigste Neuerung ist das *„Divertissement"*, welches die einaktige Operette beschliefst und ganz in der Anlage und Ausführung dem späteren *Finale* gleicht. Leider bietet der Dichter dem Komponisten nur wenig Gelegenheit dem Dramatischen gerecht zu werden, doch weifs sich Neefe zu helfen und ersetzt es durch seine Musik in ganz hübscher Weise, siehe im Klavierauszuge Seite 59, 62, 63 u. f. Neefe schrieb noch 6 komische Opern bis zum Jahre 1783 und das Monodrama *„Sophonisbe"* 1785.

Die deutschen komischen Opern schossen nun wie Pilze aus der Erde und aller Orten regten sich selbst die kleinsten Geister und glaubten Ehre und Gold zu erwerben. In Berlin z. B. wurden in der Zeit von 1771 bis 1784 im Jahre etwa durchschnittlich 120 Operetten aufgeführt, darunter sind als Komponisten 18 Deutsche genannt, die mit 47 komischen Opern vertreten sind. Am fruchtbarsten war André, von ihm werden 13 Operetten angeführt, dann kommt Benda mit 5, Wolf und Laube mit je 4, Holly und v. Kospoth mit je 3, Kafka, Gluck und Schweitzer mit je 2 und Osten, Duni, Hanisch, Hofner, Bock, Rust, Reichardt, Rolle und Gassmann mit je 1 Operette. Noch reichlicher sind die Verzeichnisse die wir über die Wiener Aufführungen besitzen (siehe die musikalische Chronik von Em. Kastner, Wien 1887, Seite 11 u. f.), sie reichen von 1778 bis 1853. Über andere Städte fehlen uns die Verzeichnisse, die sich auch wohl nie mit einiger Genauigkeit werden anfertigen lassen, da es stets herumziehende Truppen betraf. Wie fleifsig mag allein die Koch'sche Truppe die komische Oper gepflegt haben, besonders als sich dieselbe als so sicheres Zugstück erwies, welches stets die leeren Kassen füllte.

Der begabteste neben Mozart war unstreitig *Dittersdorf*, wie er später kurzweg genannt wurde. Mir liegen sechs komische Opern im Klavierauszuge von ihm vor

Doctor und Apotheker, in Wien am 11./7. 1786 das erste Mal aufgeführt.*)

Betrug durch Aberglauben, ebd. am 3./10. 1786 aufgeführt.

Die Liebe im Narrenhause, ebd. am 12./4. 1787.

Das rote Käppchen (1788).

Der Schiffspatron oder neue Gutsherr (1789).

Hieronymus Knicker (1787)*).

Von den letzten 3 Operetten kennt man nicht das genaue Datum der Aufführung, da sie in Vorstadt-Theatern gegeben wurden, denn das k. k. Nationaltheater gab vom Jahre 1788 auf Befehl des Kaisers keine deutsche Oper mehr.

---

*) Neuerdings in neuer Ausgabe in Leipzig bei B. Senff im Klavierauszuge mit Dialog erschienen. Die Ausgaben sind sehr brauchbar.

Die Klavierauszüge erschienen in Mainz bei Schott und in Leipzig bei Breitkopf, leider schon ohne Jahreszahl, die obigen Zahlen sind Gerber's Angaben der ersten Aufführung entnommen. Aufserdem schrieb er noch

Der Gutsherr, oder Gürge und Hannchen; 25000 Gulden, oder im Dunkeln ist gut munkeln.

Das Gespenst mit der Trommel.

Alle übrigen, die Gerber noch anzeigt, habe ich bisher auf keiner Bibliothek gefunden. Vielleicht liegt ein und die andere noch in den Theaterarchiven in Wien, wo es immer noch Schwierigkeiten macht einen Einblick in den Besitzstand der Bibliotheken zu erhalten. Die von Gerber zuletzt angezeigten Opern haben nie das Licht der Lampen erblickt, denn Dittersdorf schrieb sie erst als er vom Podagra geplagt auf dem Gute Rothlhotta in Böhmen beim Freiherrn von Stillfried das Gnadenbrot afs. Dennoch gab er nicht die Hoffnung auf sie noch zu verwerten und erliefs in der Allgemeinen musikalischen Zeitung in Leipzig im 1. Jahrgange 1798 in einer der Beilagen die Anzeige seiner jüngst komponierten Opern und zwar sind dies 1. Don Coribaldi, osia l'usurpata Prepotenza, Dramma in 2 atti, messa in Musica, ao. 1798. — 2. Il mercatto delle Rogazze, op. buffa, 1798. — 3. Ugolino, op. in 2 atti, 1796. — 4. Der Schah von Schiras, 1797. — 5. Der Durchmarsch, umgearbeitet, 1796. — 6. Die lustigen Weiber zu Windsor, von Herklots, 1797. — 7. Der Mädchenmarkt, von Herklots, 1797. — Sehr komisch ist aber die Vorbemerkung in der Anzeige: „Herr D. hat sich auf seine Güter in Böhmen zurückgezogen und widmet sich nur der Komposition." Solche Flunkerei muss doch von ihm selbst ausgestreut worden sein. — Übrigens möglich ist es, dass obige Manuskripte sich noch im Archive des Schlosses von Stillfried befinden. Einen Verlust erleidet die Welt nicht, wenn die Opern dort auch ferner ihr stilles Dasein führen, denn Dittersdorf ist sich stets gleich geblieben und wird wohl auch dort seine Natur nicht verleugnet haben. Es stand ihm in hohem Grade eine leichte graziöse liebenswürdige prickelnde nie versiegende Erfindungsgabe wie einem Mozart zu Gebote, doch fehlte ihm im Gegensatze zu letzterem die Vertiefung, der hohe edle geistige Schwung, der uns alles irdischen Misere entrückt. Wenn Mozart seiner elegischen oder übermütigen Laune folgt, dann ist ihm Dittersdorf täuschend ähnlich, ohne doch im geringsten sich an ihn anzulehnen. Binnen wenigen Wochen schrieb er die zwei Opern *Doctor und Apotheker* und *Betrug durch Aberglauben* und trotz der Gleichartigkeit des textlichen Inhalts trifft man nirgends eine Ermattung an, nirgends Wiederholungen von Themen, immer neu und unerschöpflich fliefst es wie aus einer Gebirgsquelle. Bei der Einfachheit der Begleitung wirkt es doppelt, wenn sie von einer kontrapunktischen Nachahmung unterbrochen wird, und instinktiv läuft ihm so eine angenehme Überraschung in die Feder und erhöht das Vergnügen seiner Muse zu folgen. Die Wiener, mit ihrem Kaiser voran, waren auch ganz aus dem Häuschen und Dittersdorf der gefeiertetste Mann. Mozart's Figaro musste 1786 nach wenigen Aufführungen das Feld räumen. Welcher Wiener (der Kaiser voran) wollte sich wohl noch mit so gelehrter Musik

die Laune verderben lassen, nachdem ihm so mundgerechte Speise vorgesetzt ward? Als Dittersdorf seinen Doctor und Apotheker wieder einmal selbst dirigierte und ans Dirigentenpult trat, klatschte ihm der Kaiser von seiner Loge aus einen Willkommen zu (in Mozart's Musik dagegen waren ihm zu viel Noten).

Unter allen seinen komischen Opern ist der Doctor und Apotheker am sorgsamsten und Hieronymus Knicker am leichtsinnigsten gearbeitet. In der Frische der Erfindung sind sie sich alle gleich, nirgends ein Vorzug, nirgends eine Abnahme, aber in der Behandlung der Ensemblesätze und des Orchesters bemerkt man wesentliche Unterschiede, die sich aber stets auf die mindere oder gröſsere Eile mit der er schrieb, oder schreiben musste, zurückführen lassen. Im Doctor und Apotheker ist die Führung jeder Stimme in Ensemblesätzen mit einer gewissen Sorgsamkeit zu erkennen, wenn man auch stets der Leichtfertigkeit Dittersdorf's Rechnung tragen muss. Ein vier- oder fünfstimmiger Gesangssatz besteht in der That auch aus vier oder fünf Stimmen, während sich im Hieronymus Knicker das Unisono, höchstens eine dürftige Zweistimmigkeit mit Verdoppelung entdecken lässt. Überall ist in der ersteren Oper ein gewisser Fleiſs und Geschick in der Ausarbeitung zu bemerken, die in den übrigen Opern nur stellenweis zu erkennen sind und in der letzteren Oper gänzlich fehlen. Hier muss allein die frische melodische Erfindungskraft, der schnelle Tonarten- und Tempowechsel alles Übrige ersetzen. Dittersdorf's Ursprünglichkeit war aber auch im Stande Ersatz dafür zu bieten und so ward ihm der Erfolg beim Publikum stets sicher, und selbst der Kenner konnte sich dem genialen Zuge der durch seine Musik weht nicht entziehen.

Ein weiterer Vorzug seiner Gesangsmusik war die stets richtige naturgerechte Deklamation. Man kann dreist behaupten, dass ihm darin kein anderer Komponist gleich kam und man kann in seinen Opern nachschlagen wo man will, so fügt sich überall Text und Musik mit einer Natürlichkeit — selbst die trockensten prosaischten Textworte versteht er rhythmisch und melodisch zu beleben — die mit Behagen angenehm berühren.

Der Fortschritt von Hiller's Operetten bis zu Dittersdorf ist durch Mozart's Entführung vorgezeichnet. Letztere überflog im Sturmeslaufe alle deutschen Bühnen und gab der deutschen Oper die maſsgebende Form, die zwar von der Hiller'schen sich nicht wesentlich unterschied, dennoch im Einzelnen von Bedeutung war. Die wichtigste Erweiterung war das dramatisch behandelte Finale und eine teilweise Benützung des mit Orchester begleiteten Recitativs. Wenn Mozart auch das erstere nur im 3. Akte einführt und von letzterem nur zweimal einen mäſsigen Gebrauch macht, so war doch der Weg vorgezeichnet und Dittersdorf ist von der Wirkung eines Finales so überzeugt, dass er schon in seiner ersten deutschen Oper jeden Akt in umfangreicher Weise damit beschlieſst. Den dramatisch wirkenden Wert des begleiteten Recitativs dagegen weiſs er so wenig zu erkennen als Mozart und alle Nachfolger, bis endlich *Richard Wagner* mit genialer Feder der Herrschaft der Arie ein Ende machte und da

begleitete Recitativ an seine Stelle setzte. Selbst dem fein berechnenden italienisierten und französierten deutschen *Meyerbeer* war die wahrhaft elektrisierende Kraft des begleiteten Recitativs entgangen.

Die Orchester-Einleitungen sind bei Dittersdorf noch in der Form der italienischen Sinfonie geschrieben, erst in der Oper „Das rote Käppchen" (1788) und im „Schiffspatron" (1789) wählt er die französische Form der Ouverture, wie sie Mozart schon 1787 seinem Figaro vorgesetzt hat. Das Strophenlied ist verschwunden und es wechseln Arie mit Ensemblesätzen ab, letztere zum Teil im leichten humoristisch dramatischen Stiele. Ein begleitetes Recitativ fand ich nur ein einziges Mal und zwar im „Betrug durch Aberglauben", Klavierauszug, Berlin bei Rellstab, Seite 59. Dittersdorf zeigt sich hier ebenso als Meister wie im leichten unterhaltenden Stile (siehe die Musikbeilagen). Was ihm dagegen fast gänzlich abgeht und Mozart dagegen in so hohem Grade auszeichnet, ist eine musikalisch charakteristische Behandlung jeder mitwirkenden Person. Nur wenn er einen derben polternden Alten zu schildern hat, dann weiſs er ihn trefflich musikalisch darzustellen und wenn ihn die Leichtfertigkeit nicht verleitet, auch durch die ganze Oper festzuhalten. Im Übrigen singt Hans wie Kunz und Ännchen wie Gretchen.

Der gesprochene Dialog, den weder der Italiener, noch der Franzose in der ernsten Oper kennt, wurde der deutschen Oper so eigen, dass er sich bis in die Neuzeit erhielt und den eigentlichen Fortgang der Handlung in sich schloss, mit Ausnahme der Finale. Beethoven's Fidelio, Weber's Freischütz, Euryanthe und Oberon, Marschner's, Reissiger's und anderer groſse Opern haben alle den gesprochenen Dialog. Meyerbeer und Spontini, die das gesungene Recitativ verwendeten, kann man, trotzdem sie auch Opern mit deutschem Text schrieben, nicht unter die deutschen Opernkomponisten rechnen. Dass dem Deutschen das italienische sogenannte Secco-Recitativ unsympathisch war und er selbst in den ins Deutsche übersetzten italienischen Opern in einen gesprochenen Dialog verwandelte, kann man ihm nicht verargen, denn er ist an und für sich eine Unnatur und weder Musik, noch Dialog. Nur dem Italiener konnte es genügen, der seine Aufmerksamkeit überhaupt noch heute nur dem Sologesange zuwendet und sich im Übrigen anderweitig unterhält. Auch *Richard Wagner's* Rienzi schlieſst sich der italienisch-französischen Oper in der äuſseren Form noch in einer Weise an, dass man sie noch nicht als den ersten Versuch eine deutsche Oper ohne gesprochenen Dialog bezeichnen kann; erst sein Tannhäuser (1845) bricht die neue Bahn und setzt das begleitete Recitativ als die einzige und allein berechtigte Form in die Oper ein. Wir sind damit wieder zu den ersten Erscheinungen der Oper im Jahre 1600 zurückgekehrt und der Kreislauf wäre somit beendet, denn ein Peri, Gagliano und Caccini beabsichtigten auch nur das Dichterwort recitativisch ausdrucksvoll musikalisch darzustellen. Ob sich die Welt dabei begnügen wird ist nicht anzunehmen und der Kreislauf beginnt von neuem, sich andere Wege suchend.

---

Mein ursprünglicher Plan bestand eigentlich in einer Prüfung der Dittersdorf'schen Kompositionen und erhielt erst später die weitere Ausdehnung auch seine Vordermänner im Fache der deutschen komischen Oper zu untersuchen. Mir sei daher gestattet als Anhang ein Urteil auch über Dittersdorf's Instrumentalkompositionen niederzulegen, um über seine Leistungen zum endgültigen Abschlusse zu gelangen. Mir lagen Quartette (im Neudruck in Part., Leipzig bei Payne; die Originale, 6 Quartette, sind nur in Stimmen erschienen), Sinfonien u. a. vor, doch nirgends entdeckt man eine ähnliche Frische und ansprechende Erfindungskraft wie in seinen Gesangskompositionen. Es hat fast den Schein als wenn ihn das dichterische Wort erst belebte und die Fantasie in Thätigkeit setzte. Seine Instrumentalsätze schleppen sich meistens so langweilig dahin, dass man kaum begreift wie sie einst so gefallen konnten, wie z. B. seine Sinfonie „la Metamorphose d'Ovide". Sowohl Themen, wie Durchführung, wenn man von letzterer überhaupt reden kann, sind von einer erschreckenden Einfachheit und die Themen selbst bieten nicht den Ersatz wie in seinen Opern. Abrundung in der Form und Fluss im Fortgange der Komposition dagegen waren zwei Fertigkeiten, die ihm in hohem Maſse zu Gebote standen und auch hier zur Geltung gelangen. Diese Eigenschaften mögen wohl auch das elektrisierende Element gewesen sein mit dem er auf das Publikum einwirkte.

Obige Sinfonie besteht aus 4 Sätzen und hat die spätere Haydnische Form. Der erste Satz ist ein Allegro, der zweite ein Adagio in der Dominante stehend, gebaut wie der erste Satz. Der 3. Satz ist ein Menuett mit „Alternativo" und Wiederholung des Menuetts und der 4. Satz ein Vivace in der Rondoform mit vier Themen. Hier wirken die Themen durch ihre Lebendigkeit und Frische noch am meisten. — Seine Streichquartette bestehen nur aus drei Sätzen und zwar wechselt der Mittelsatz zwischen einem langsamen und einem Menuett mit Alternativo (Trio nannte er ihn wohl deshalb nicht, weil man darunter zu seiner Zeit noch einen dreistimmigen Satz verstand und hier als Quartettsatz doch vierstimmig war). Auch hier, in den Streichquartetten, tritt das Schablonenhafte zu sehr in den Vordergrund. Sein Kontrapunkt ist von einer kindlichen Magerkeit, die Durchführung der Sätze und die Modulation von einer Dürftigkeit die jeglichen Kunstwert ausschlieſst. Auch hier muss die leichte Flüssigkeit im Fortgange für alles Übrige Entschädigung leisten und das ist beim Quartettsatze doch zu wenig. Sein Zeitgenosse Joseph Haydn steht dagegen riesengroſs neben ihm. Auch ihm stand das leicht Flüssige in der Musik in hohem Maſse zu Gebote, doch gewürzt mit edlen inhaltvollen Melodien und einem leichten Kontrapunkte.

---

Die Musikbeilagen sind genau nach den alten Klavierauszügen kopiert und daher die Füllstimmen zu ergänzen. Dittersdorf ist nur mit wenigen Proben vertreten, da zwei der Opern in einer Neuausgabe vorliegen.

---

# Mitteilungen.

* Fürstenau nennt auf S. 35 seiner Beiträge von 1849 einen Bassisten *Johann Stimmek*. Das Verzeichnis, auf welches er diese Angabe stützt, habe ich im kgl. sächs. Hauptstaatsarchive ermittelt (III, 54a fol. 39 Nr. 1c sub a Bl. 40). In demselben heifst dieser Sänger jedoch *Stunneck* (sonst auch *Stunegk* und *Stuneck*). Diese Namensschreibung wird auch bestätigt durch die (von, wie bisher zum Teil unbekannt war, *Daniel Bretschneider* d. Ält., Maler und Bürger zu Dresden) herrührenden Abbildungen (III, 21 fol. 18 ·Nr. 93, Bl. 475/6) der Leichenbegängnisse der Kurfürsten August (1586) und Christian I. (1591), welche z. B das kgl. sächs. Kupferstichkabinet unter Nr. 1248/9 besitzt, auf denen der Bassist Johann Stunneck vor den Schülern, das Kreuz tragend, schreitet. Auf der 1586ger Abbildung ist dem Namen das Wort „Pos[s]eck", wohl als Ort seiner Herkunft beigefügt. Nachträglich finde ich, dass der Name auch Sduneck geschrieben ist. Nach Hauptstaatsarchiv: Kop. 543, 152 (Konz. v. 19/5. 1587) werden ihm gegen monatliche Rückzahlung von 6 Gulden zur Bezahlung seiner dringenden Schulden 200 fl. vorgeschossen (aus der kurfürstl. Kammer). — Über seinen Tod melden die Akten desselben Archivs (III, 21 fol. 17b Nr. 72, Bl. 45; III, 21 fol. 16 Nr. 30, Bl. 250 und III, 21 fol. 17b Nr. 71, Bl. 170) dass er im Januar 1601 starb. Mittwoch vor dem 19. war er noch in der Kirche, Freitags legte er sich und starb nach 3 Tagen. Er hinterliefs Erben — seines negativen Vermögens, hatte 41 Jahre in der Kapelle gedient, weshalb er auch der „alte" Bassist genannt zu werden pflegte. Sein Begräbnis kostete über 45 Gulden; um die Erstattung bitten die Erben höchsten Ortes. Ein Motettenbuch von ihm lag in der Hofkapelle. Es trug den Titel: *Partus Astivalis* (?) und war ingrossiert. Sein Nachfolger im Amte wurde (1./4. 1601) *Jakob Corvinus* aus Nordhausen, da Stunneck's Kollege (*Adrian Maufs*) schon „ziemlich alt" war. Über letzteren enthalten die Hilfsmittel des Hauptstaatsarchivs Aktennachweise.

*Blasewitz-Dresden.* *Theodor Distel.*

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat, Berlin W., 63 Charlottenstr., Katalog 91. Enthält 154 Nrn. allerlei Musikwerke älterer und neuerer Zeit, darunter grofse Seltenheiten, z. B. Canzonetten von Remigio 1625. Intavolatura di Chitarra, Dedic. gez. von Carlo Calui 1646 u. a.

* Nichtmitglieder der Gesellschaft für Musikforschung werden ersucht, wenn sie eine Antwort auf ihre Anfragen haben wollen, sich entweder einer Rückantwortskarte zu bedienen, oder das Porto in Marken einzulegen.

* Hierbei Titel und Register zum Baseler Kataloge und Bogen 6—9 Musikbeilagen zum Artikel „Die deutsche komische Oper".



Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

Ebendaher S. 41. Lieschen, Hänschen, der Schösser.

Vivace.

der Schösser

Uebern Kopf? übern Kopf?

Du? kom doch her!

Du? kom doch

Hänschen

her! O ja, je! wer ist denn er? o ja je! wer ist denn

er? wer ist denn er?

der Sch.

Wart, das will ich dich bald lehren.

H.

Und ich will es ihm bald wehren!

der Sch.

Du?

H.

ja,

(sic?) der Sch. H. der Sch.

ich! Du? ja, ich! das muss ich

H.

sehn! das muss ich sehn! O ja, ja, er soll es

Lieschen

sehn! er soll es sehn! Himmel!

Hänschen! lass ihn gehn, lass ihn gehn, lass ihn

H. L. H.

gehn! Lass ihn kommen! Lass ihn gehn! Lass ihn

Liesch. Hänsch.

kommen! Lass ihn gehn Lass mich!

lass mich! wart, er soll es sehn!

L.

O wie wird es uns er- gehn!

der Schösser

Gleich will ich zum Grafen, zum Gra - fen gehn.

H.

Ey, du magst zum Henker, zum

L.

Hen - ker gehn! O wie wird es

H.

uns er - gehn! Ey, er mag zum Hen - - ker

L.

gehn! O wie wird es uns er - -

der Schön

Gleich will ich zum Gra - - fen

H. L. Beyde

gehn! Ey, ey du magst zum Henker. O wie wird es Du magst zum

gehn, gleich will ich zum

uns er - gehn! wie wird es uns er - -

Hen - ker gehn! du magst z. Hen - ker

Gra - - fen gehn, zum Gra - - fen

gehn! wie wird es uns er- - gehn!

gehn! du magst zum Hen - ker gehn!

gehn zum Gra - ben gehn.

Chrstn. Gottl. Neefe.

Die Apotheke. Lied der Crönchen, S. 32.












Freuden der Liebe, dem Kus-se, dem Scherz; dem

Schönsten der Triebe er-gab ich mein Herz den

Freu-den der Lie-be, dem Kus-se dem Scherz. Mir

macht sie die Jugend zur sü-ssesten Pflicht, und

Unschuld und Tugend, und Unschuld und Tugend ver-

weh - ren sie nicht, mf und p

mf p Un - schuld, und Tu - gend ver- p

weh - ren sie nicht, ver- weh - ren sie

nicht. f 3

3




2. Wer ihrem Entzücken die Seele verschließt,
Ist fähig zu Tücken, zu räubrischer List.
Uns gab ihre Spiele die Mutter Natur
Zu zaterm Gefühle der Menschlichkeit nur.

3. Oft will ich in Tänzen den Jüngling erfreun,
In duftenden Kränzen ihm reitzender seyn.
Er schleicht meinen Spuren voll Zärtlichkeit nach,
In Büschen, auf Fluren, am rauschenden Bach.

---

Ebendaher S. 29. Arie des Advokaten Reiger.






Richters Frau ein Ohrgehenk, von Band u. Spitzen


ein Geschenk, auch Hermelin mit Schwänzen,


auch Hermelin mit


Schwänzen
giebt gün - sti -


ge Sen - ten - - zen, giebt gün - sti -

-ge Sen- ten - zen

Ihm selbst ein Fass vom

Rhei-ne her, vom ed- len Acht und vier-zi-ger, in

Gold und in Na- tu - ra, gilt mehr, gilt

mehr, gilt mehr als al-le Ju - ra, gilt

mehr als al - le Ju - ra

Ein

fett Gericht auf seinen Tisch, ein Häschen einen

leckern Fisch und einen Rinder - bra - ten,

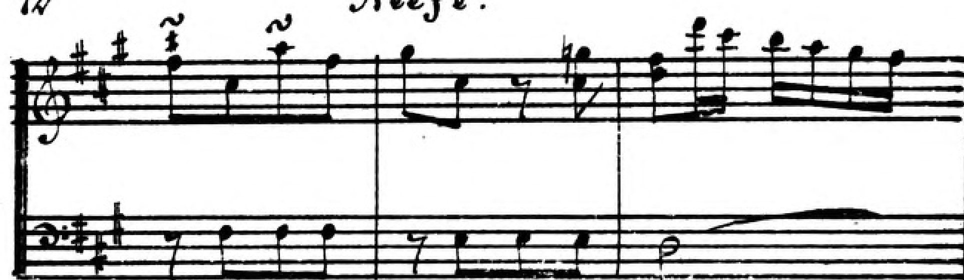
und einen Rinder- braten,

schlägt al - - le Ad - vo-

ka - - ten, schlägt alle, schlägt

al-le, schlägt al - le Ad- vo -

-ka - - ten.





Ebendaher S. 59. Arie des Enoch. Allegro.








hübsch, so rund, so rasch, so flink, so

hübsch, so rund, so rasch, so flink ent-

schlüg sich ihres Frey - ers? ent- schlüg sich,

ent- schlüg sich ihres Frey - ers? f

p f

Es sperr-te sei-ner los zu

sein als Nönn-chen sich ins Klo-ster

Più Allegro.

ein? Das wäre ganz des Gey-ers!

das wä-re, das wäre ganz des

Gey-ers!

Ach rümpfe sie ihr Nä - - schon
nicht! wärs
ei - ne Brü - cke was sie spricht, ich ging ihr
nicht, ich ging ihr nicht, ich ging ihr nicht hin - ü - - -
ber, ich ging ihr nicht hin - ü - - ber.

Und wet - ten möcht ich

beim Sanct Veit! auf al - ler Sprö - den Sprö - dig -

più allegro

keit, nicht einen ro - ten Stüber, nicht

ei - nen, nicht einen roten Stü - ber.

Ebendaher S. 87. Duett zwischen Vincent u. Fieckchen.

Vinc.

Glaubst du dass ich untreu wanke?

Poco Allegro

Liebchen, Liebchen e – wig lieb ich dich.

Fieck.

Mich? zu kühn ist der Ge- danke und zu stolz, zu stolz der Wunsch für mich.

Vinc.

Gü – tig lin – dre mei – – ne Schmerzen!

Fieck.

Grausam,

tr

tr

Vinc.

grausam | raubt ich fremde | Herzen? | Sprich! gehört mein

Fiesk.

Herz nicht dir? | Crönchen wars ge- | weyht, nicht mir.

Vinc.

Sprich! gehört mein | Herz nicht dir?

Fisck.

Crönchen wars ge-

weyht, nicht mir.

Vinc.

Soll ich | so den Irrtum | bü-ssen? | Willst du

Fieck.

mich verzweifeln | sehn? | Fle – hen | sie zu

Crön-chens | Füssen! sie ist | zärtlich u. ist | schön, sie ist

zärtlich u. ist | schön.

Vino.

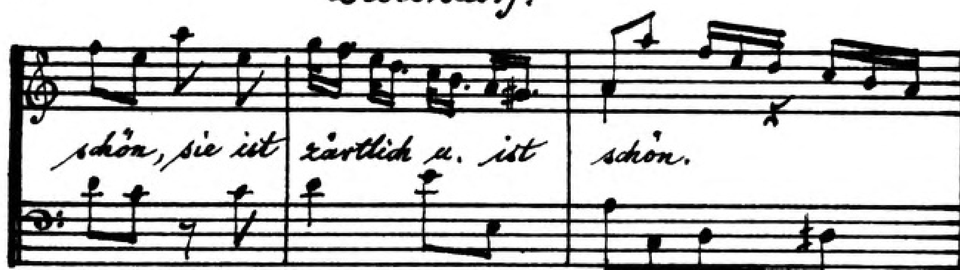
Soll ich | so den Ir-tum

büssen? Willst du | mich verzweifeln | sehn?

Fieck.

Fle – hen

Sie zu Crönchens | Fü-ssen, sie ist | zärtlich und ist







## Ditters von Dittersdorf.

Aus der komischen Oper

### Betrug durch Aberglauben.

Recitativ der Luise, S. 59.






Ferne, ferne steht der Liebe

Ziel u. noch

schwanket meine Seele in dem bangen sehnenden Er-

wartungsspiel bis Erreichung an die

Stelle sehnsuchtvolles Klopfen p

poco f

und das Glück der Liebe

Ruh' dem armen Herzen beut.

Rondo. Larghetto.

p

Furcht und

Hoffnung seh' ich schweben, immer noch vor meinem

Blick, Furcht u. Hoffnung

seh' ich schwe-ben immer noch vor meinem

Blick, im-mer noch vor mei-nem Blick[to.]

Ebendaher S. 54. Arie der Luise.

Adagio Oh-ne ihn zum letz-tenmal zu

se-hen schwind' ich hin zu mei-nem Grab,

muss dort einsam trau-rend stehen welken

meine Ju-gend ab. Je-de

Thräne unter-drücken, die mir aus den Augen quillt, jeden

Seufzer schnell er-sticken, der aus meinem Herz sich stiehlt,

der aus meinem Herz . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . sich stiehlt, aus meinem

Herz . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . sich stiehlt,

ich muss einsam traurend

stehen, jede Thräne unter-drücken, jeden Seufzer schnell er-

sticken, schwind ich hin zu meinem Grab.

Vivace

Und so

morden jene Triebe, die die Menschheit sonsten

ehrt, und so opfern Treu u. Liebe, weil ein

Vater es begehrt muss dort einsam

trau - rig stehen je - de Thräne un - ter-

drücken, je - den Seufzer schnell er- - sticken, schwind' ich

hin zu mei - - nem Grab. u. so fort in 2 maliger Wiederholung bis Takt 11,

dann folgt der Schluss gehrt . . . . be - gehrt.

Noch einige kurze Beispiele aus verschiedenen Opern.

1. Röschen.

Gegen diesen wackern Herren wär' es Sünde sich zu

sperren etc.

2.

Ja was sein soll muss geschehn nichts kann dem Ge-

(Filz u. Knicker singen in Viertelnoten d d d d ...

schick entgehn u. nichts ändert seinen Schluss, das beweist Hieronymus

3.

Ach ich ken - ne wohl die Lie - be,

ih - re Freu - den ih - ren Schmerz. etc

Dittersdorf.

4. Arie des Wilhelm. (Mittelsatz).

Selbst der Narren Hinder-nisse machen uns die Müh nur

süße denn der Liebe Seelig-keit würzt ein Bischen Bitter-

keit, der Liebe Seelig-keit würzt ein Bis-chen Bitter-

keit, würzt ein Bischen Bitter

keit, die Liebe würzt die Biller-keit.

5. 2 Bassisten — Dittersdorf

Zum Henker! was sind das für herr - liche Sachen, die

können nicht glücklich den Bet - telmann machen. Die

Va - se von Ku - pfer ist uns doch be - schert, wer

we - nig nicht ach - tet ist viel auch nicht werth; die Vase

wird wie-der-holt.

6. für Bass. Dittersdorf.

Der muss hin- ge - gen früh auf - steh'n und

p

Abends spät zu Bet - te geh'n, muss früh auf -

steh'n, zu Bette spät geh'n, muss früh auf - stehn zu

cresc.

Bette spät geh'n, muss spät zu Bet - te

f p

geh'n, der muss hin - ge - gen früh auf-

stehn und Abends spät zu Bette gehn etc.

---

NB. zu bemerken wäre noch, dass diejenigen Piecen, auf zwei Notensystemen notiert und aus den alten Klavierauszügen kopiert, zum Teil mit Mittelstimmen zu versehen sind.

---

**MONATSHEFTE**

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

**der Gesellschaft für Musikforschung.**

| XXIV. Jahrgang. 1892. | Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen. | No. 6. 7. |
|---|---|---|

## Studien zur Geschichte der Militärmusik.

Von Dr. **Herm. Eichborn.**

Ist die Musik in dem heutigen Sinne unter den Künsten das jüngste Glied, so folgt daraus, dass auch die Militärmusik, in demselben Sinne eines modernen Kunstzweiges genommen, nicht hohen Alters sein kann. In einem anderen Sinne freilich ist die Musik eine der ältesten Künste und die Musik des Krieges so alt, als das Menschengeschlecht, dessen Dasein mit Krieg und Streit begonnen hat und auch heute noch in Krieg und Streit verläuft. Die Entwickelung der Militärmusik aber als eines Zweiges der Kunstmusik unsrer europäisch-abendländischen Civilisation war durch zwei Voraussetzungen bedingt, erstens die Ausbildung der Musik zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit und zweitens eine gewisse Ständigkeit des Heerwesens. Ein besonderer Charakter konnte sich der bei den Truppen verwendeten Musik erst aufprägen, als diese nicht mehr im Bedarfsfalle zusammengeworben wurden, um nach Beendigung des Krieges in alle Winde zerstreut zu werden, als stehende Heerkörper gebildet wurden. Dies war in der Zeit nach Beendigung des dreifsigjährigen Krieges bis zum Ende des 17. Jahrhunderts der Fall, und in dieselbe Zeit fallen auch die Anfänge einer stehenden modernen Militärmusik. Da dieselbe ausschliefslich einen Teil der Instrumentalmusik darstellt, so erklärt es sich, dass ihre Entwickelung eng mit dieser verknüpft ist, und aus diesem Grunde schliefst sich die Geschichte der Militärmusik eng an die der Instrumentalmusik überhaupt an.

Bis zum dreifsigjährigen Kriege trägt die Militärmusik einen provisorischen Charakter, d. h. die damalige, sehr unentwickelte Instrumentalmusik ist vorübergehend im Dienste der Truppen thätig.

Die Militärmusik zerfällt in zwei Arten von Musik, die, obwohl oft mit einander verbunden, dennoch nicht viel gemein haben, in die Signal-Musik und die militärische Kunstmusik. Die erstere ist die ältere, wohl zu allen Zeiten, bei den meisten Völkern und Heeren vorhanden gewesene, die zweite eine moderne Einrichtung. Wohl war auch bei manchen Völkern des Altertums eine Art militärischer Kunstmusik, ebenso bei manchen Völkern des Mittelalters, aber sie kann für unsre Musikwissenschaft nur wenig in Betracht kommen, weil die Tonkunst, aus der sie abgeleitet war, mit unsrer Tonkunst zu wenig Berührungspunkte hat, sehr unentwickelt war, aufserdem heute kaum noch von uns aufgehellt und verstanden werden kann. Unser Interesse gilt der Geschichte der jetzigen Musik, der jetzigen Militärmusik. Das bei jedem Heere notwendige Signalwesen hat seiner Natur nach nichts mit der Tonkunst zu thun, seine Verbindung mit dieser ist aus rein äufseren Gründen, aus Zweckmäfsigkeits-Rücksichten entsprungen. Signale kann man durch die Sprache, durch Winke, Zeichen, durch allerhand unmusikalische Laute, Schalle, Geräusche, Lärmvorkehrungen geben; dass man, gewiss schon in sehr alten Zeiten, Musik, musikalische Werkzeuge dazu verwandte, war durch äufsere Rücksichten geboten. Möglich ist es auch, dass man zu diesem Zwecke eigens Tonwerkzeuge erfand. Die Signalmusik ist für die Geschichte der Musik und der Militärmusik nur soweit von Interesse, als ihre Instrumente wirklichen musikalischen Wert haben, in die Kunstmusik Eingang fanden, und als die Weisen, die auf diesen Instrumenten, sei es zu Signal- und Kommando-Zwecken, sei es zur Ermunterung, Belebung und Anregung der Krieger gespielt wurden, für die Geschichte der Entwickelung der Melodik und Rhythmik in Betracht kommen. In diesem Sinne verdient auch die Signalmusik die volle Beachtung des Musikhistorikers. In allen anderen Beziehungen rein militärischer Natur gehört sie in das Fach der Kriegswissenschaft.

Da es nach den bisherigen Ausführungen klar ist, dass die Signalmusik eine Art Vorstufe zur militärischen Kunstmusik bildet, so empfiehlt es sich, eine Darstellung der letzteren mit einer Erörterung der oben angedeuteten Beziehungen der ersteren zur Kunst einzuleiten. Hierbei kommt es als interessant vor allem in Betracht, dass eine Anzahl Tonwerkzeuge, die schon im Altertum den Zwecken der Signalmusik dienten und von diesem mit vielen anderen als wert-

volles musikalisches Vermächtnis auf's Mittelalter und die neuere Zeit übergingen, später zu Bedeutung und Ansehen in der Tonkunst gelangten. Auch die Musik, die auf diesen Instrumenten produziert wurde und welche, der einfachen, unveränderten Natur dieser Instrumente entsprechend, in alter Zeit fast ganz dieselbe sein musste wie jetzt (es sind die durch die akustische Natur der einfachen undurchbrochenen *Tuben* gegebenen Verbindungen der bekannten *Aliquot-Töne* offener Pfeifen), ist ein solches Vermächtnis aus dem Altertum, und niemand wird leugnen, dass es als melodisch-rhythmisches Element die Entwickelung der heutigen Tonkunst nicht unbedeutend beeinflusst hat.

Als Kriegsinstrumente der Römer werden *cornu, lituus, buccina* und *tuba* aufgeführt. Gewährsmänner für diese Verhältnisse im römischen Heerwesen sind vor anderen Schriftstellern *Polybius* und *Vegetius. Polybius* (um 204 vor Christus) sagt (lib. XII. fragm. XXVIII, lib. XIV. fragm. II.): „In Kriegszeiten verkünden die Trompeten den Morgen. Zur Stunde des Abendbrotes ertönen sie gleichermafsen bei dem Zelte des Heerführers, weil dies der Zeitpunkt ist, wo die gesamten Wachen aufziehen." Mehr erfährt man bei *Vegetius* (390 nach Christus), welcher sich dahin ausspricht: „Die römische Legion hat alle Arten von Instrumenten, als da sind *tuba, cornu* und *buccina.* Die *tuba* giebt im Kampfe das Zeichen zum Vorgehen und Zurückweichen. *Cornu* und *buccina* kommen dann nur dazu, um den Kriegslärm zu vermehren, vor allem aber, um den Eifer der Kämpfer zu entflammen und in letzter Hinsicht die Kriegshandlung durch ihre Fanfaren zu verherrlichen. Sonst bezeichnen diese Instrumente, wenn sie erschallen, nichts für die Soldaten und gelten nur für die Fahnenträger, die ihre verschiedenen Signale kennen." Die *tubicines, cornicines*, *buccinatores* und *liticines,* mit dem Gesamtnamen *aeneatores* zusammengefasst, hatten nach Vegetius Officiersrang. Über die Instrumente können wir nur nach erhaltenen Abbildungen urteilen, wie sie z. B. auf Grabsteinen sich finden, welche Bläsern gewidmet waren. Erhalten haben sich keine solchen Instrumente aus dem Altertum. Eine Notiz im H. Schilling'schen Universal-Lexikon der Tonkunst, des Inhalts, dass der König von Neapel eine in Herculanum ausgegrabene silberne *„Posaune"* dem Könige von England geschenkt habe, wird durch die daran geknüpfte unsinnige Behauptung, dass nach diesem Modell kupferne Posaunen angefertigt worden seien, und auf solche Weise die Posaune in's Orchester gekommen sei, höchst verdächtig. Auch giebt es im britischen Museum keine antiken Blasinstrumente. Den Bildern nach zu urteilen entspricht die *tuba* einer

*Trompete* hoher Stimmung; sie ist fast ganz cylindrisch geformt und in einen trompetenartigen Schallbecher verlaufend. Der *lituus* erinnert an das *Krummhorn* in der altdeutschen Instrumentalmusik und dürfte auch aus demselben Material, wie jenes, nämlich aus Holz, Elfenbein oder Horn gebildet gewesen sein, hat aber dem Anscheine nach keine Tonlöcher gehabt. Er gleicht einem starken, cylindrisch geformten Stabe, der sich nach unten hakenförmig umbiegt und in einen schwach konisch erweiterten Schallbecher übergeht. Ob zwischen *cornu* und *buccina* überhaupt ein Unterschied war, muss zweifelhaft erscheinen, da Abbildungen ganz gleicher Art bald mit dem einen, bald mit dem anderen Namen bezeichnet sind. Diese Bilder zeigen ein hornartiges Instrument, bestehend aus einem in einen mächtigen Halbkreis geformten konisch zulaufenden Rohre, das mit einem nicht sehr geräumigen Schallstücke abschliefst. Die beiden Enden des Rohrs sind durch eine massive Stange, welche als Handhabe dient, mit einander verbunden. Die durch die nur einmalige Windung bedingte geringe Rohrlänge lässt auf eine hohe Stimmung schliefsen, und da der *lituus* und die *tuba* auch nur kurze Rohre haben, so muss man annehmen, dass bei dem wenigen Tonmaterial dieser antiken Instrumente nur Signale und Fanfaren ausgeführt werden konnten.

Die höhere Rangstellung der *aeneatores* scheint der Ausgangspunkt für die Vorrechte der Trompeter im Heerwesen des Mittelalters zu sein, welche später in den kaiserlich bestätigten Satzungen der Kameradschaft der deutschen Feldtrompeter gipfelten und zu einem integrierenden Bestandteile des deutschen Reichsstaatsrechts wurden. Eine vollständige Geschichte der Militärmusik müsste eine genaue Darstellung dieser Institution enthalten.

Die römische *tuba* ist offenbar Vorfahr der *Trompete*. Die Form der *buccina* ist mit dem Ende der alten Welt verschwunden, jedoch ihre nahe Verwandtschaft mit den späteren *Hörnern* unverkennbar, desgleichen die des *lituus* mit den *Zinken* des Mittelalters. Durch das in aller Welt umherstreichende Volk der *joculatores*, welche aus dem verachteten Künstlertum der letzten Periode des antiken Lebens herausgewachsen waren, sind die Tonwerkzeuge der Alten in's mittlere und nördliche Europa geführt worden, wo sie sich mit der nationalen Musik und den eigenartigen Instrumenten der dort heimischen Völker mischten, sodass neue Formen entstehen mussten. Zu diesen National-Instrumenten gehören z. B. die *Heerhörner* und *Jagdhörner* der Deutschen, entsprechende Instrumente bei den *Galliern, Briten*, *Skandinaviern.* Hervorgehoben seien: der *Oliphant*, ein Horn aus Elfenbein (daher

der Name, verunstaltet aus Elefant), gewöhnlich prachtvoll ausgestattet mit Silberbeschlägen und Schnitzwerk (Exemplare in London, Bilder und Beschreibungen im Katalog des Süd-Kensington-Museum von Engel, London 1874), die *Luren*, skandinavische Hörner aus Bronze, in Form eines regelrechten Fragzeichens aus kürzeren Rohrstücken zusammengelötet und an den Verbindungsstellen mit Bändern und Ringen gefestigt, an der oberen Krümmung mit einem Mundstück, an der unteren mit einem mäfsig grofsen Schallbecher abschliefsend, interessante Kriegsinstrumente aus dem Bronze-Zeitalter, von denen man in Dänemark mehrere gefunden hat (Abbildung in „Kord Rdsigt over Nordens Oldtids ruiner“). Von nationalen Instrumenten nordischer Völker sind ferner die *Sackpfeifen* der Schotten und Gälen, die *Harfen* der Iren zu nennen, und bei dieser Gelegenheit muss auch des Gesanges der *Barden* gedacht werden, der in der Kriegsmusik dieser Völker eine wichtige Rolle spielt. An den Höfen von Wales war die Rangordnung der Musiker im zwölften Jahrhundert folgende: a) *Barden.* 1. Priv-vardd, Haupt der Barden. 2. *Pos-vardd,* diplomatischer Barde. 3. *Arvydd-vardd,* genealogischer Barde. 4. *Prydydd* neu Bardd Caw, investierter Barde, in drei Abteilungen zerfallend: *Harfner, Violonist* und *Sänger, Telynawr*, *Crythawr* (das bezügliche mittelalterliche Streichinstrument hiefs *crwth*, anderwärts auch *Rotte* genannt, wohl Vorläufer der *Violen,* in den älteren Jahrgängen der Monatshefte (13, 151, 215. — 20, 58) befindet sich ein sehr langer und eingehender Aufsatz von *Wewertem* über dieses noch nicht recht klare Instrument), *Datceiniad.* b) *Spielleute.* 1. *The piper,* der Pfeifer. 2. *The juggler,* der Jongleur (Spafsmacher, Gesangskomiker). 3. *The crowder,* der Violonist (wohl ein Fiedler niederer Art, als der oben genannte aus der Zahl der Barden). 4. *The tabourer,* der Trommler. (Nach John David Rhys. Cambrobritannicae cimraecaeve linguae institutiones.) Es ist selbstverständlich, dass die walisischen Könige diesen musikalischen Hofstaat mit in den Krieg nahmen und zur Anfeuerung ihrer Streiter wirken liefsen.

Indem man kürzere *Hifthörner* mit Tonlöchern versah, ein Verfahren, das durch die Bekanntschaft mit pfeifenartigen Instrumenten nahe gelegt war, entstand die *Zinke* (Cornetto), die man später aus Elfenbein drehte oder aus Holz bohrte und in zwei Stücken zusammenfügte. Den oben erwähnten *Oliphant-Hörnern,* wie sie die Bilder weisen, fehlt nichts als eine Anzahl Tonlöcher, um dasselbe zu sein, wie die Zinken späterer Jahrhunderte. Bei langen Hörnern verbot sich die Anbringung von Tonlöchern aus dem Grunde, weil man die-

selben nicht hätte erspannen können, obendrein die Aushilfe durch ein System von Klappen nicht kannte. Noch bis ins vorige Jahrhundert bezeichnete man eine Art kurzer Rüdenhörner, zur Jagd verwendet, doch ohne Tonlöcher, als Zinken. (Vergl. unter Hifthorn in Koch-Dommer's Lexikon).*) Nach Michaud (Histoire des croisades, T. I, p. 188), der freilich seine Quelle nicht angiebt, waren bei den Heeren der Kreuzfahrer solche primitive Zinken, nämlich kurze Hörner mit Tonlöchern, als Signalinstrumente in Gebrauch. „Différents cris de guerre, les tambours, dont les Sarrasins avaient introduit l'usage en Europe, et des cornes sonores, percées de plusieurs trous, appelaient les Croisés aux exercices militaires."

Hingegen haben die *Trommel-* und *Pauken*-Instrumente ihren Ursprung bei den orientalischen Völkern. Die gröfste Technik und Mannigfaltigkeit in diesen Schlagwerkzeugen weisen die Chinesen auf. Sie haben eine ganze Reihe verschiedenartiger Trommeln. (Näheres in dem Aufsatze des hochverdienten Akustikers v. Schafhäutl, Pseudonym Pellisov, über die Erzeugnisse der Instrumentenfabrik Červený in Königgrätz in Nr. 52, 1882 der Allgem. Musikal. Ztg. von Chrysander.) Die Römer lernten diese Instrumente durch ihre vielen Beziehungen zu den Persern, Scythen, Parthern und anderen östlichen Völkern kennen, nahmen sie aber erst in der letzten Periode ihres Reiches in den Heerdienst auf. („Symphonia vulgo appelatur lignum cavum, ex utraque parte pelle extensa, quam virgulis hic et inde musici feriunt ...", Symphonie heifst ein hohles Holz, auf beiden Seiten mit Fell bespannt, welches die Musiker hier und dort mit Stöckchen schlagen, sagt Isidorus nach Lipsius (dialogus X de militia Romanorum).

Die Entwickelung des mittelalterlichen *Pfeifenwerkes* fufst ohne Zweifel in den antiken Flöten. Alle Arten der Intonierung lassen sich auf diese Quelle zurückleiten, die Querpfeife auf die Pansflöte, Syrinx; die Schnabelflöten reichen schon ihrer einfachen Akustik wegen in uralte Zeiten hinauf, und die Pfeifen mit Rohrblatt sind uralte Hirten-Instrumente, die man am Ganges so gut wie am Liris und Nil aus Schilfrohr schnitt.

Trommeln und Querpfeifen ist die traditionelle Kriegsmusik des Fufsvolkes, vom Mittelalter bis in unsere Tage, das weifs jedermann. Wenig bekannt aber wird sein, dass diese Art Musik im 16. Jahr-

---

*) Auch die Stelle in *Joh. Kuhnau's* musikal. Quacksalber, Dresden 1700: „Aber dabei war's ihm so anmuthig zu hören, als einem Hunde, der unter den Jagdhörnern oder Zinken grässlich zu heulen pflegt."

hundert auch zu Pferde gebraucht wurde. Um jene Zeit nahm man keinen Anstand, alle bekannten Instrumente, soweit es überhaupt thunlich war, der Reiterei beizugeben. Unter den Zeichnungen zum „Weifskunig" Kaiser Maximilian's von Hans Burgkmair begegnet man einer Darstellung des Kaisers mit seiner Flotte im Hafen von Spezzia, wo auf einem Schiffe Landsknechte mit Trommlern und Pfeifern wahrzunehmen sind.

Auf demselben Schiffe befindet sich eine blasende Musik von Schalmeien, Zinken und Posaunen. Unter den Bildern zum „Triumph" Kaiser Maximilian's (von Albrecht Dürer) befindet sich ein Blatt, darstellend drei Querpfeifer zu Pferde, geführt von Anton, dem Pfeifer von Dornstedt (wahrscheinlich eine musikalische Berühmtheit der Zeit), ferner ein Blatt, darstellend fünf Trommelschläger zu Pferde, daneben Jäger mit deutschen (kleinen) Jagdhörnern und ein Jäger mit grofsem Jagdhorn („Waldthorren").

Es soll und kann nicht Zweck dieser Studie sein, auf die Entstehung und Ausbildung der vielen Tonwerkzeuge, welche bis zum dreifsigjährigen Kriege in der Harmonie-Musik (ich verstehe darunter geblasene Musik nebst den den Rhythmus markierenden Schlagwerkzeugen) und mit dieser im Dienste des Heerwesens thätig waren, näher einzugehen. Hier kann es sich nur um Angabe der Grundzüge handeln.

Eine beliebte Figur im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ist der *Schalmeipfeifer* zu Pferde. Auf das Instrument komme ich weiter unten zurück. So ist, ebenfalls im Triumphzuge Maximilian's, ein ganz prächtiges Bild die Gruppe der Burgundischen Pfeifer „mit Pumhart, Schalmeien und Rauschpfeifen". Das blasende Corps reitet in zwei Reihen, in der ersten fünf Schalmeier, in der zweiten fünf Posaunenbläser. Alle haben offenbar für die Schalmeien bestimmte Futterale am Sattel hängen, woraus zu folgern, dass auch die Posaunisten die Schalmei traktieren und diese also dieselbe Rolle spielt, wie heute die Signaltrompete der Kavallerie, die jeder Bläser aufser seinem Kunst-Instrument führt. Im weiteren Verlaufe des Zuges figurieren noch fünf Posauner und zehn Schalmeier zu Rosse. Im einzelnen fällt die weite Auseinanderspreizung der Finger, welche die Tonlöcher bedecken, bei den Schalmeibläsern auf, deren Instrumente sehr weit gebohrt sind und in grofse Schallstürzen nach Art der Trompeten auslaufen. Unter *Pumhart* (auch Pommer genannt, von bombare, summen, brummen, bombarda) sind die tiefen Schalmeien zu verstehen, unter *Rauschpfeifen* (der Name hat sich bei den Orgel-

stimmen bis jetzt erhalten) scheinen hier die hohen Diskant-Schalmeien gemeint zu sein. Sonst bedeutet Rauschpfeife (auch Russpfeif, herstammend von dem niederdeutschen ruyspipe, soviel wie Sackpfeife, vergl. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im XVI. Jahrh. pag. 83) eine kleine Flöte mit vier Tonlöchern.

Ein gar farbenprächtiges Gemälde der im sechzehnten Jahrhundert gebräuchlichen ritterlich-militärischen Musik entrollt sich uns, wenn wir in den Breslauer Jahrbüchern des Geistlichen *Nicolaus Pohl* (herausgegeben von Büsching, geschrieben zu Beginn des dreifsigjährigen Krieges) die Schilderungen kaiserlicher und königlicher Einzüge und Huldigungen lesen. Ich gebe davon den Einzug des Königs Matthias in Breslau im Jahre 1612 wieder, soweit er musikalische Verhältnisse berührt. „Auf dieser Bühne liefsen sich zu beiden Seiten hören die Musikanten mit ihren Zinken, Bombharten und Posaunen und anderen künstlichen Instrumenten, nicht allein im kgl. Einzuge, sondern auch so oft Ihre K. M. von schlesischen Fürsten, kgl. Räthen, Offizieren und anderen Herren begleitet, in oder aus der Kirche S. Albrecht reiten that". Die Musik der ausrückenden Bürgerschaft bestand aus 36 Drommelschlägern und 29 Feldpfeifern. Die Ordnung des Einzuges war folgende: Herzog Karl zu Münsterberg-Ols mit 447 Ross, 1 Kesselpauker, 10 Trompetern. Markgraf Johann Georg, Herzog zu Jägerndorf, 100 Ross, 1 Kesselpauker, 5 Trompeter. Herzog Johann Christian zu Liegnitz-Brieg, 690 Ross, 1 Pauker, 6 Trompeter. Herzog Adam Wenzel zu Teschen, 286 Ross, 1 tartarischer Kesselpauker, 1 heidukischer Schalmeier, 1 Pauker, 5 Trompeter, dann 150 teutsche Reiter mit 1 Trompeter. Abraham von Promnitz, Freiherr zur Pless, 54 Ross, 1 Pauker, 5 Trompeter, 1 Schalmeier. Fürstentümer Schweidnitz-Jauer 367 Ross, 1 Pauker, 5 Trompeter, 1 Schalmeier u. s. f. Auf dem Nicolaithor war ein Fähnlein mit Trommeln und Pfeifen aufgestellt, auch 6 Trompeter mit einem Pauker. „Auf dem Kranze des Thurms S. Elisabeth ward ein Positiv geschlagen mit allerlei Instrumenten und bestellten Musikanten dazu geholfen und gesungen". Auf dem Kranze des Rathsthurms waren 6 Trompeter und ein Pauker. „Auf der Ehrenport musicirten lieblich die Stadtpfeifer mit allerlei Pfeifenwerk, Quart- und anderen Posaunen, Bombharten mit Zinken." „Darauf der König auf dem ausgestreueten Grase auf S. Johannis-Kirche zugegangen, allda man die Orgel und Kesseldrommel geschlagen, die Trompeten geblasen und das Tedeum figuriret". Daraus zu ersehen, wie man damals mit Musik nicht sparte und bei feierlichen Anlässen über ein kolossales Aufgebot musikalischer Kräfte zu verfügen hatte!

Schalmeibläser befanden sich auch bei den polnischen und kosakischen Reitern. Nicolaus Pohl (Jahrbücher der Stadt Breslau unter 1620) erzählt von der Hinrichtung gefangener räuberischer Kosaken und Polen: „Den 27. Mai liefsen die Herren Fürsten und Stände 27 Kosaken und Polaken, die hin und wieder gefangene Landesverderber, unbeschrieen und unbeläutet, doch den Tag zuvor absolviret und communiciret, vom Stadtstock aus gebunden über die Oderbrücke beleiten, bei den Schmelzhütten gegen die Oder zu an einem neuen gevierten hülzern Galgen aufhenken, des Nachts wiederum abnehmen und begraben. Unter denen war Stephan Ligenza, der Rittmeister, 3 Lieutenant, der Pauker, Schalmeipfeifer und der Wegweiser, ein Bote von Tarnowitz."

Als Instrumente der älteren Kriegsmusik könnten alle damals üblichen Blas- und Schlaginstrumente gelten; uns mit ihnen allen zu beschäftigen, würde aber viel zu weit führen. Wir werfen daher nur einen Blick auf die wichtigsten. Die *Trompete*, das Instrument der Reiterei, die Querpfeife, nebst der Trommel die primitive Musik des Fufsvolks, sie begegnen uns am häufigsten. Die Trompete erscheint unter vielen Namen (Feldtrummet, Clarine, Clareta, Thürmerhorn u. s. w.) ist aber im Grunde immer dasselbe Instrument, immer in der dreifachen Teilung des Rohrs, bedingt durch die unmögliche Handhabung wegen übergrofser Länge (8 Fufs ungefähr in der C-Stimmung) bei gradlinigem Bau, sowie die Unerfahrenheit der Handwerker in der complicierteren Krümmung des Rohrs. Aus dieser eigentümlichen Bauart der Trompete ist auch die *Posaune* erwachsen, die im Grunde nichts ist, als eine Trompete mit ausziehbarem Rohr. Aus der stets gradlinigen Tuba der Alten konnte sich die Posaune ebensowenig entwickeln, wie aus dem Horn. Es findet sich demgemäfs im Altertume keine Spur dieser Einrichtung. Die Posaune konnte nicht entstehen, bevor man nicht der Trompete jene charakteristische mittelalterliche Dreiform gegeben hatte. Wann dies geschah, ist dunkel und daher die Entstehung der Posaune unbekannt. Die Ausführung ihrer ebenso einfachen wie genialen Idee geschah, indem man den dritten unteren Rohrabschnitt mit der Stürze wesentlich verkürzte, die ersten beiden Abschnitte in gleicher Länge um das dem dritten Abschnitt entzogene Stück verlängerte, sie nicht durch das übliche gekrümmte Verbindungsstück vereinte, sondern in die offengelassenen Röhren ein verschiebbares, aus zwei unten durch eine Krümmung verbundenen Röhren bestehendes Teil einschaltete. Soviel über diese Instrumentengruppe, bei der uns leider die Quellen nur aus viel späterer Zeit erst

Daten bieten. Das *Wie* der Entstehung ist klar, das *Wann* und *Wo* im Dunkel der Zeiten vergraben.

Hat, wie oben gezeigt, die Anwendung des Tonlöcher-Systems der Pfeifen auf kurze schwach gekrümmte Hörner zur Entstehung des *Zinken* geführt, so hinwiederum die Application des Kesselmundstückes, bei dem die menschlichen Lippen die Stelle der schwingenden Rohrblätter vertreten und das Becken, der Kessel zum Sammelpunkt der den Anstofs gebenden Luft dient, auf ein konisch gebohrtes grades Pfeifenrohr zur Herstellung der graden Zinken. Der Unterschied bei diesen Instrumenten, ob das Mundstück in das Rohr eingesteckt, oder bei der Bohrung desselben gleich angedreht wird, ist für die Intonierung und Klangfärbung wichtig; im ersten Falle ist die Intonierung schwerer, der Ton stärker und roher, im zweiten Falle die Tongebung leichter, aber der Ton weicher und schwächer. Es sind dies die akustischen Haupt-Gesichtspunkte, welche bei der Beurteilung der älteren Nachrichten über diese merkwürdige, uns heute fast unverständliche Instrumentenfamilie als Mafsstab dienen müssen.

Nun ein paar Worte über die gewöhnlichen *Flöten* (*Schnabel-* oder *Block*flöten, *flûtes à bec*). Ein künstlicher Ansatz ist zu ihrer Intonierung nicht vonnöten, es handelt sich nur um Einteilung des Atems. Dieser wird namentlich bei den tiefen Arten stark in Anspruch genommen. Da das Blatt ebenso wie das corpus aus hartem Holz und fest am Instrumente angedreht ist, kann von einem Schwingen desselben, wie bei dem nur aufgebundenen, aus einer stark vibrationsfähigen Materie (Elfenbein) hergestellten Blatt der Clarinetten, keine Rede sein, was eine sehr widrige Monotonie und Starrheit der Klangfärbung bewirkt, ein bemerkbares Crescendo in der Tiefe kaum gestattet, so dass man schon in alter Zeit durch Vibrieren und Verzierungen etwas Leben in den Ton zu bringen suchte, wie auch die bekannte Regel des Agricola zeigt: „Auch sei beim Pfeifen darauf gesinnt, dafs du bläst mit zitterndem Wind“ u. s. w. Der Klang dieser Flöten ist übrigens den Labialpfeifen der Orgel zum Verwechseln ähnlich. Viel reicher an Nuancen und viel kräftiger und ausgiebiger im Ton sind die *Querflöten*, daher sie denn auch den ersteren schon sehr frühe bei der Kriegsmusik den Rang abgelaufen haben. So gewiss die Alten in der Pansflöte die akustische Idee der Querflöte verwirklicht hatten, so unwahrscheinlich ist es, dass sie solche Instrumente kannten. Über die Entstehung derselben ist nichts bekannt. Das eine nur kann man mit Sicherheit annehmen, dass, weil auch die Musik der Völker

des mittleren und nördlichen Europa's von der Querpfeife keine Spuren weist, dieselbe von den aus dem Mittelalter stammenden joculatores erdacht worden sei. Bis zum dreizehnten Jahrhundert war sie allgemein bekannt, und Guillaume de Machault erwähnt sie unter den bei den Heeren üblichen Instrumenten. (Cors sarrazinois et doussaines, Dolcianen, eine Art Schalmei, tabours, flaustes traversaines, Mscr. von Guillaume de Machault. Siehe *G. Kastner*, Manuel général de Musique militaire, Paris 1848 p. 86). Als primitive Feldmusik in Verbindung mit Trommeln sind wohl nur die Discante und Alte der Querpfeifen in Gebrauch gewesen. *H. Lavoix fils* (Histoire de l'instrumentation) unterscheidet von den hohen Querpfeifen die militärische Querpfeife, in Frankreich *fifre* genannt, indem er sagt: „Outre les quatre flûtes, qu'Agricola nomme Schweizerflöte, il existait encore deux instruments aigus, le fifre et la flûte á six trous." Le fifre sei nur im Kriege und zum Tanze verwendet worden. Abgesehen aber davon, dass die militärische Querflöte ganz allgemein als Schweizerpfeife bezeichnet worden ist, lässt sich schwer einsehen, welcher Unterschied zwischen der militärischen und der gewöhnlichen hohen Querflöte gewesen sein soll, denn Bauart, Intonierung, Zahl der Tonlöcher, Tonlage, alles stimmt bei beiden Instrumenten aufs genaueste überein. Häufig waren fünf Arten der Querflöte in einem Futteral vereinigt. In *Duplessis* et *Chevignard* Costumes historiques des 16. 17. et 18. siècles, Paris 1867, befindet sich die Abbildung eines Militärmusikers mit einem solchen Etui, welches die ganze Flötenfamilie enthält. Zur Zeit des *Père Mersenne* waren die tiefen Querflöten schon ziemlich abgekommen, weil sie, wie dieser Schriftsteller sagt, keine genügende Tiefe boten und doch aus praktischen Gründen nicht über eine bestimmte Länge hinaus gebaut werden konnten, so dass man Sackpfeifen, Serpent oder irgend ein anderes Bass-Instrument dafür nahm. Der Name *Schweizerpfeife* für die hohe Querflöte kommt davon her, dass das Instrument bei den Schweizer Landsknechten, die bekanntlich im 16. und 17. Jahrhundert das beste Werbematerial für alle europäischen Heere abgaben, eingebürgert und dort wohl auch zu einer gewissen Virtuosität ausgebildet war. Ein alter Spruch (mitgeteilt in den Monatsheften f. Mus.-Gesch. 1888 in „Thomas Baltzar, ein Paganini seiner Zeit", von C. Stiehl) über die Vorzüge der einzelnen Länder im Felde der Instrumental-Technik giebt dafür den besten Anhalt:

Wenn Italien Guitarre spielt, Spanien Castagnetten schlägt,
Frankreich seine Lauten rührt, Irland dazu Harfen trägt,

Deutschland die Trompete bläst, England Violine streicht,
Schweizer Pfeiff, Holland sich lässt trommeln hören, nichts ihm gleicht.

Zum Schlusse dieses Abschnittes, der von der Vorgeschichte unsrer Militärmusik handelt, will ich nur bemerken, dass Italien auch auf diesem Gebiete einen Vorsprung gehabt zu haben scheint, wie in der Tonkunst im allgemeinen. Schon im 15. Jahrhundert muss es in Venedig eine wohlorganisierte Harmoniemusik gegeben haben, welche bei festlichen Gelegenheiten in Wirksamkeit trat. Ein großses Bild von Giovanni Bellini, aus der berühmten Maler-Familie, die in Venedig im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts blühte, zeigt eine kirchliche Prozession vor San Marco mit einer Harmonie von graden Zinken und Posaunen. Später gab es in Venedig aufser der herzoglichen Kapelle, die das Feld der höheren Kunstmusik vertrat, eine Kapelle von Bläsern, deren Leistungen nicht gering veranschlagt werden können, wie aus der Mitwirkung so rühmlicher Kräfte wie *Dario Castello* hervorgeht, der um 1629 die Stellung des Kapellmeisters innehatte und zugleich Musico della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco war (e Capo di Compagnia d' instrumenti da fiato. Er gab heraus u. a. Sonate concertate in Stilo Moderno per sonar nel Organo ovvero Spineta con diversi Instrumenti à 2 o 3 voci con Basso continuo. E. Bohn Bibliographie der Musikdrucke der Breslauer Stadtbibliothek).

---

Unter dem wenigen Guten, was sich dem dreifsigjährigen Kriege nachrühmen lässt, muss angeführt werden, dass er die Tonkunst durch die Entstehung einer regelrechten und beständigen Kunst-Militärmusik und aufserdem, in Verbindung mit der ebengenannten, durch Entstehung zweier noch heute, ja heute mehr denn je blühenden Kunstformen, Suite und Marsch bereichert hat. Ob dies ein Aequivalent darstellt für die fürchterlichen Schädigungen, die der Krieg, wie allen in Deutschland blühenden Künsten, so auch der Musik andrerseits zufügte, muss natürlich dahingestellt bleiben. Nach dem Münsterischen Frieden, welcher bekanntlich Europa bis zur grofsen französischen Revolution die politische Signatur aufdrückte und dessen Hauptergebnis die Feststellung des fürstlichen Absolutismus war, ergab sich die Bildung stehender Heerkörper aus den ganzen Zeitverhältnissen, zur Stützung der absoluten Souverainität und der auf sie gegründeten modernen Staatszustände. Mit diesen stehenden Heeren war Glanz und Prunk aus naheliegenden Gründen gepaart, da war kriegerische

Musik ganz am Platze und der richtige Boden für ihre Entwickelung gegeben. In dem Frankreich Ludwig's XIV. waren alle berührten Bedingungen am stärksten ausgeprägt, und daher finden wir dort schon um die Mitte des Jahrhunderts eine fest organisierte Musik beim Heere. Die Fürsten Europas äfften damals begierig alles nach, was in Versailles angestellt wurde; kein Wunder, dass in wenigen Jahrzehnten fast alle Armeen mit den Anfängen einer ständigen Kunstmusik ausgestattet waren. Dies waren die treibenden Faktoren bei der Entstehung dieser Einrichtung, die im einzelnen auszuführen und zu begründen hier nicht der Platz ist, abgesehen davon, dass es auch noch die gröfsten Schwierigkeiten haben dürfte, genaue Daten über diese Verhältnisse zusammenzutragen.

Was die Entstehung der *Suite* anbetrifft, so erklärt man sich dieselbe in folgender Weise. Mit den Soldaten aller Nationen, welche während des langen Krieges einschliefslich eines ungeheuren Trosses von Weibern, Kindern nebst Gesindel aller Art Deutschland überschwemmten, wurde daselbst Musik und zwar vorzugsweise volkstümliche Musik aus aller Herren Ländern bekannt, Musik, die hauptsächlich aus Tänzen und Liedern bestand. Die deutschen Musikanten griffen von diesem Simmelsammelsurium auf, was sie für ihre Zwecke brauchen konnten, und weil die einzelnen Stücke nur kurz waren, setzten sie deren mehrere, welche in einem gewissen Gegensatze zu einander standen, sich durch verschiedenes Zeitmafs, verschiedenen Charakter, Tonart u. s. w. abhoben, zu einer Suite, Reihe, Folge von kürzeren Musikstücken zusammen. Die Freude an solcher musikalischer Kost war ja schon lange vor dem Kriege in Deutschland grofs, wie ein Blick auf die Literatur lehrt, in der die wälschen und anderen romanischen Tanz- und Lied-Formen mannigfaltigster Art obenauf schwimmen, aber ehedem hielt dieser Gattung das einheimische Volks- und Kunst-Lied, der populäre Gesang geistlichen Charakters, der deutsche Tanz und das Tanzlied die Wage, welche ganze Produktion eben durch die Stürme der Zeit aufs schwerste geschädigt und in den Hintergrund gedrängt war. Noch die wunderherrlichen Suiten des alten Bach tragen im wesentlichen kein anderes Gepräge, als das erwähnte. Nach ihm trat in der Fortbildung dieser Form eine Spaltung ein. Einerseits erweiterte und vertiefte sie sich durch die Ausbildung der Sonate, Sinfonie und Ouverture, denn obgleich diese aus Sätzen ernsteren Inhalts erwuchsen, so nahmen sie doch leichtere Elemente (Rondo, Menuett, Scherzo) auf und mischten sich mit denselben. Andrerseits lebte die alte Suite in den Serenaden, Cassationen, Divertimenti

mit mehreren Sätzen, zuweilen an Gedankengehalt und formeller Durchführung den strengeren Formen sich stark nähernd, weiter, kam aber später in Vergessenheit oder verflachte sich gänzlich, bis man sich in unserer Zeit ihrer aufs neue erinnerte und sie als bequeme Ablagerungsstätte für alle möglichen, in kürzere Sätze gepressten Gedanken benützte, ein Verfahren, welches freilich viel leichter ist, als strenge thematische Durchführungen in den obenerwähnten Kunstformen. Doch hat in der Gegenwart *Franz Lachner* durch seine grofsartig angelegten, ernste Gedanken in der kunstreichsten Weise durcharbeitenden Suiten für Orchester gezeigt, welcher Entfaltung die alte lockere und bequeme Form fähig ist. Die alte Suite eignete sich ihrer ganzen Natur nach ungemein für blasende Musik, weil sie an sich ja schon ein vollständiges Programm gefälliger, ansprechender und populärer Musikstücke darstellte. Sie ist aus diesem Grunde in der Militärmusik auch unter dem Namen Partita oder Partie, eine sehr beliebte Form gewesen und verdankt ihre Weiterbildung zum grofsen Teile diesem Zweige der Musik. Als eines der reizendsten Tonstücke dieser Gattung verdient hier das Nocturno (Serenade) von L. Spohr, in mehreren Sätzen für Militärmusik hervorgehoben zu werden. (Dieses mit op. 34 bezeichnete Stück besteht aus Marsch, Menuett, Andante con Variazioni, Polacca, Adagio und Finale, immer eine Nummer feiner und reizender erdacht und durchgeführt, als die andere; ein wahres Muster, wie man für Militärmusik schreiben, und ein Fingerzeig, welche Art von Musik von Harmonien gespielt werden sollte! Bei dem heutigen Verfalle dieser Art Kunst sind solche Kompositionen freilich nur noch „Perlen vor die Säue.")

Die Entstehung des *Marsches* lag, nachdem man einmal angefangen hatte, ständige Musikanten bei den Truppen zu verwenden, recht nahe. War der Marsch ursprünglich nichts weiter, als das Signal zum Aufbruch, zum Marsche, so trägt er schon im „Modo per imparar a sonare di tromba" des *Girolamo Fantini* (1632) einen etwas anderen Charakter. Die dort unter der Bezeichnung „la Marciata" abgedruckte Melodie ist eine ausgedehnte Fanfare von 27 Takten, eine Länge, ausreichend für einen Marsch mit Trio, jeden Teil zu 8 Takten gerechnet. Dieses Stück kann nur den Zweck gehabt haben, während des Marsches geblasen zu werden, denn als Signal ist es viel zu lang. Damit aber ist der Marsch als musikalische Form bereits gegeben, wenn auch das betreffende Stück nur einstimmig gedacht ist. Übrigens verlohnt es den Abdruck hier nicht, denn es ist nur ein einförmiges, reizloses Getute. Es ergab sich nun von selbst,

dass dergleichen Fanfaren als Begleitung zum Marsche, teils zur Aufmunterung, teils des Glanzes wegen angewendet, auch für das Fufsvolk aufkamen. Dort, wo künstliche musikalische Instrumente im Gebrauche waren, Schalmeien, später Hautbois und Fagotte, hatte man sich nicht wie bei der Reiterei an die Naturtöne der Trompeten zu binden, sondern konnte mehrstimmige Sätze erfinden, die sich mit der Zeit immer mehr abrundeten und in die von den meisten Tänzen entnommene Form von 8 und wieder 8 Takten mit Reprisen einfügten, wozu sich dann noch ein Trio, zuerst von 8 Takten, dann mit einem Nachsatze, gesellte. Die Form wuchs sich, später in die Kunstmusik aufgenommen, in der Oper, zu festlichen Gelegenheiten, Aufzügen, Begräbnissen u. s. w. angewendet, natürlicherweise gewaltig aus und erreichte in den ausgedehnten Krönungs- und ähnlichen Märschen eine mächtige Breite. (Das non plus ultra ist wohl Franz Schubert's russischer Krönungsmarsch.) Beim Militär jedoch bewahrte sie lange einen sehr einfachen Charakter. Nicht blofs waren die Märsche der Kavallerie, deren Musik bis in dieses Jahrhundert hinein oft nur aus Trompeten (einfachen) und Posaunen bestand, nichts weiter als Fanfaren im alten Sinne, während für die Infanterie häufig eine Marsch-Signal-Musik von Hörnern und Trommeln ausreichen musste; auch die von Hautboisten vorgetragenen Kunstmärsche zeigen noch zur Zeit der deutschen Befreiungskriege ein sehr harmloses und einfaches Gepräge. (Man erinnert sich an den allbekannten Pariser-Einzugsmarsch und verwandte Erzeugnisse.) Die Geschwindmärsche mit ihren hüpfenden Rhythmen, häufig im 6/8-Takte, sind erst später für Jäger, Schützen, leichte Infanterie, Voltigeurs und solche Truppen aufgekommen und fallen ihrem Charakter nach vollständig aus dem alten einfachen und strengen Marsch-Typus heraus, wie er sich für das langsam vorrückende und bedächtig manövrierende Fufsvolk festgestellt hatte. Für dessen Märsche hielt man im allgemeinen daran fest, dass dieselben ein einfaches, ernstes, strenges und kräftiges Gepräge haben müssen, von markigem, entschiedenem Rhythmus sein, aber bei alledem einer frischen, anregenden und aufmunternden Melodie nicht entbehren sollen. Frühzeitig wurde auf den Marsch ein grofser Wert gelegt. Diese Wertschätzung gipfelt, wenn man dem folgenden Ausspruche, der sich in G. Schilling's Lexikon vorfindet, Glauben beimessen kann, in den Worten eines alten preufsischen Generals aus dem siebenjährigen Kriege: „Ein tüchtiger Marsch von meinen Hautboisten, und es ist eine Lust mit Europa durch Kanonen zu reden; nicht Friedrich der Grofse, der preufsische Grenadiermarsch war der

erste Held im siebenjährigen Kriege.“ Doch schon lange vor dieser Zeit, zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, hatte sich der Marsch in der Tonkunst vollständig eingebürgert, und der berühmte Mattheson (Beschütztes Orchestre, Hamburg 1717) spricht sich über die Erfordernisse eines guten Marsches folgendermaſsen aus: „Die beiden Märsche Lit. H im Ut sind zwar mit nichts zu vergleichen, allein, wer zu schimpfen Lust hätte, möchte sagen, dass die Regiments-Hautboisten in Hamburg auf ihrer Parade alle Morgen ein Dutzend Märsche aus den Ärmeln schütteln können, die zehnmal besser sind als Lit. H. Doch N. B. der Organist weiſs wohl, dass man insgemein einen Marsch im Stylo Phantastico (ich excipire und sage Melismatico) setzet, auch dass er eine serieuse, doch dabei frische und ermunternde Melodie haben müsse.“

Bis auf den heutigen Tag hat sich wie allbekannt bei vielen Heeren der Name *Hautboisten* für die Musiker des Fuſsvolkes erhalten. Schon aus diesem Umstande allein geht hervor, dass ehedem der Hautbois das Hauptinstrument der Militärmusik war. Es ist nicht leicht, die Gründe anzugeben, warum man grade dieses Instrument oder vielmehr grade diese Instrumenten-Familie zur Begleitung der ins Feld rückenden Truppen wählte. Wahrscheinlich geschah es, weil der Ansatz auf den alten Schalmeien nach dem, was in der Musikgeschichte darüber überliefert ist, sehr einfach und leicht gewesen sein muss, und zweitens, weil diese Instrumente einen starken, schreienden, weithin vernehmbaren Klang hatten. Wir haben hiermit einen noch ganz unaufgeklärten Punkt berührt, denn man weiſs sich darüber keine Rechenschaft zu geben, wann und auf welche Weise sich der Übergang der alten Schalmeien in die *Hautbois, Oboën,* vollzogen hat. Wie ich hier der Umständlichkeit halber nicht genau ausführen kann, muss es nach der Hauptquelle für Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts, dem Syntagma des Praetorius, überhaupt zweifelhaft erscheinen, ob wirklich die alten Schalmeien, wie man bisher allgemein annahm, durch über die Rohrblätter gesteckte Kapseln geblasen worden seien, da im Syntagma grade bei den Schalmeien nichts von solchen Kapseln erwähnt ist und auch die Bilder nichts nachweisen, während diese Art der Intonierung allerdings für mehrere andere längst abgekommene Holzblasinstrumente deutlich hervorgeht. Es ist sehr gut möglich, dass der Unterschied zwischen den Schalmeien und den Oboën (den Namen Hautbois kennt Praetorius schon) darin bestand, dass erstere plumper gebaut und mit gröberen Rohren intoniert worden, dass man dann die Bauart und zwar aufs

wahrscheinlichste in Frankreich um die Mitte des 17. Jahrhunderts verfeinerte und dieser Bauart entsprechende feinere und dünnere Rohrblätter aufsteckte, und dass für das solchergestalt veredelte Instrument der aus Frankreich mit überkommene Name *Hautbois* in Aufnahme kam. Dass an dessen Stelle später die italienische Bezeichnung *Oboe* trat, lässt sich wohl aus dem überwiegenden Einflusse der italienischen Musik und der italienischen Musiker im vorigen Jahrhunderte erklären, wie denn allein in der Turiner Familie *Besozzi* in dieser Zeit der Kultus des in Rede stehenden Instruments in einer Weise geübt wurde, dass aus ihr eine ganze Reihe der vorzüglichsten Oboïsten von europäischem Rufe hervorging. Die alte Schalmei hat sich noch hier und da bei Hirten und Schäfern erhalten, auch finden wir sie bei den umherziehenden italienischen Pifferari, aber, soviel ich weifs, immer ohne die bewusste aufgesteckte Kapsel, direkt mit einem grobgeschnittenen Rohrblatte angeblasen.

Die militärischen Schalmeier adoptierten zwar die Schalmei in ihrer verfeinerten Gestalt, behielten aber lange noch den Namen Schalmeipfeifer bei. Auch bei der Kavallerie erhielten sich die Schalmeien und später Oboën noch lange im Gebrauche. Die Dragoner, in älteren Zeiten eine Truppengattung, welche eine Verbindung von Reitern und Fufsvolk darstellen sollte, hatten ebenso wie die Infanterie Schalmeipfeifer. Am chursächsischen Hofe war es üblich, zu Aufzügen, Rennen, Maskenfesten u. s. w. nicht die Hofkapelle, die indessen doch bei Tafelmusik und Hofkonzerten aufwarten musste, heranzuziehen, sondern besonders dazu angestellte „französische Violonisten, Bergksänger, Tragoner-Schalmeypfeiffer und die Wallachen mit dem Bocke“. (M. Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der k. sächs. musikal. Kapelle.)

Zur Zeit als die Schalmei in die Oboë umgewandelt wurde, steckte man noch zu tief in dem alten Systeme der Instrumenten-Familien, als dass man nicht auch die Oboë in mehreren Tonlagen hätte herstellen sollen. So baute man damals eine *Oboe d'amore* (eine Terz tiefer, als die gewöhnliche Oboë, mit dämpfendem birnenförmigen Schallbecher, der als eine Art Sordun wirkte), eine *Oboe da caccia* (in der nämlichen Tonlage, aber mit anderem, offenem Schallbecher), eine *Alt-Oboe,* auch *Clairon* genannt, *Tenor-Oboe* oder *Chalumeau*, *Bass-Oboe* oder *Calandrone.* Die *Oboe d'amour* kam übrigens erst um 1720 auf und bald wieder in Vergessenheit. Das *Englischhorn* und die *Alt-Oboe* im heutigen Sinne sind neuere Erfindungen und unterscheiden sich im Bau und Toncharakter erheb-

lich von jenen alten Instrumenten. Ebenfalls um die Mitte des 17. Jahrhunderts kamen die tieferen *Schalmeien-Arten*, schlechthin *Pommern* genannt, eine etwas roh klingende und unbeholfen zu handhabende Sippschaft, deren tiefstes Glied beim Marschieren von drei Männern traktiert werden musste, dem Bläser und zur Rechten und Linken desselben ein Träger, der das Ungetüm mit einer Stange im Gleichgewicht erhielt, in Vergessenheit. An ihre Stelle trat bei der Militärmusik der verbesserte und leichter zu regierende, auch einen edleren Ton gebende *Fagott*. Wer eine gründliche Geschichte der Militärmusik schreiben wollte, würde nicht umhin können, eine Geschichte der *Oboe* und des *Fagottes* zu geben, was vorderhand seine Schwierigkeiten haben dürfte. Beide Instrumente waren lange neben Trompeten, Trommeln, Pauken und Querpfeifen das A und O der Kriegsmusik. Alle die dunklen Punkte wie bei der Oboë, angebliche Intonierung mit Kapseln oder Büchsen über dem Blatt, Zeit, Ort und Art des Überganges von den alten *Dolcianen* zu den modernen *Fagotten* begegnen uns, wenn wir nach der Entwickelung dieses Instruments fragen. Das im Syntagma abgebildete Stimmwerk Fagotten oder Dolcianen (Praetorius macht keinen Unterschied mehr zwischen beiden Gattungen) umfasst alle Lagen bis zu einem niedlichen Miniatur-Fagottchen, welches den Diskant bildet, hinauf. Die Bauart in verschiedenen Tonlagen ist dem Instrumente später und bis in unsre Zeit verblieben; bei der Militärmusik war jedoch in älteren Zeiten meistens nur der gewöhnliche Fagott und später auch noch der Contra-Fagott in Gebrauch. Doch kamen ausnahmsweise bei besonders stark besetzten Musiken auch damals Fagotte in mehreren Stimmungen zur Verwendung. (Vergl. den Brief von Reinhart Keiser an den württembergischen Minister v. Graevenitz in dem Aufs. R. Keiser in Württemberg von Jos. Sittard. M. f. M. 1886: „übersende hierbei 2 Suiten vor 8 Bassons, so ich vor wenigen Tagen componiert. Wenn die Leute alle auf diesem Instrumente so exerciert wären, thut solche Harmonie einen besonderen Effekt. Die beiden Bassonisten unter Ihrer Bande haben mir die beste Satisfaction gegeben. Und wenn selbe es à propos finden möchten, dergleichen Schnarrwerk Serenissimo hören zu lassen, müssten gedachte beide Bassonisten von dero Regiment dabei sein. La chasse und ein Grenadier-Marsch dürften I. D. bei gutem humeur contentieren. Der König von Dänemark hat 8 solche Bassons und Bassonetten bei seiner Grenadier-Garde, welche überaus gravitätisch und angenehm zu hören u. s. w.“.) Noch einer Quelle, die uns einen Einblick in die

Verhältnisse der Harmonie- und Militär-Musik jener Zeit (Wende des 17. und 18. Jahrhunderts) giebt und die mit besonders lebhaften und bunten Farben schildert, will ich hier gedenken, es ist der „Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige musicus instrumentalis, von *Cotala,* dem Kunstpfeifergesellen“. Freiberg, bei J. C. Miethe, 1690. Dieser Schelmenroman schildert das Leben und Treiben der Kunstpfeifer, Thürmer, Bierfiedler und auch nebenbei der Militärmusiker anschaulich, lebenswahr, aber mit sehr viel Schmutz und Rohheit. Die gebräuchlichsten Instrumente sind Geigen, Posaunen, Pauken, Schalmeien und von diesen unterschieden französische Schalmeien oder Hautbois, endlich Fagotte. Von dem alten übermäſsig reichen Pfeifenwerk des Praetorius ist schon das meiste in Vergessenheit geraten. In starrer Fehde begriffen sind die zünftigen *Kunstpfeifer* in den Städten mit dem Musikantentum auf dem Lande. (Spielleute, Bierfiedler, Bauern-Musikanten genannt.) Letzteres traktiert auch eine viel niedrigere Art von Musik, was schon aus den Instrumenten hervorgeht. (Hackbrett, Strohfiedeln, Bockpfeifen, Sackpfeifen, Schalmeien, Hummelchen, eine Art Dudelsack, Triangeln, Trommeln.) Beide, Stadt- wie Land-Musikanten liegen wiederum in endlosem Streite mit den gelernten Trompetern, die ihnen den Gebrauch der Trompeten und Pauken wehren wollen, ohne jedoch mit ihren vermeintlichen oder wirklichen Privilegien durchdringen zu können. Die Feldmusik kennt um jene Zeit nur Trompeten und Pauken bei der Reiterei, bei der Infanterie und den Dragonern Schalmeien und Fagotte und selbstverständlich Trommeln und Pfeifen. Die Stellung der Hautboisten im militärischen Verbande scheint damals sehr locker zu sein, sie machen mehr den Eindruck einer zum Gaudium namentlich der Offiziere fest engagierten Truppe bürgerlicher Spielleute, als den von Soldaten. Ihre Hauptbeschäftigung ist, den Offizieren zu deren Gastereien, Tanzvergnügungen, Serenaden „aufzuwarten“; bei Märschen werden sie auf den Rüstwagen gefahren. Noch immer hat sich der alte Brauch erhalten, beim Musizieren mit den Instrumenten abzuwechseln, so dass z. B. die bei Trinkgelagen üblichen, sich an das Ausbringen der Gesundheiten anschlieſsenden Runden (Runda, Rundgesang, daraus die Form des Rondeau entwickelt) jedesmal mit anderen Instrumenten ausgeführt werden (mit Zinken und Posaunen, oder mit Trompeten und Pauken, oder mit Geigen oder mit Schalmeien und Fagotten).

Ganze Reihen der ausgezeichnetsten Oboë- und Fagott-Virtuosen sind im vorigen Jahrhundert aus der Militärmusik hervorgegangen.

(*John Ashley,* Fagottist der englischen Garde, blies 1784 den grofsen 16füfsigen Doppel-Fagott zur Gedächtnisfeier Haendel's, den dieser schon hatte anfertigen lassen, niemand aber bis dahin zwingen konnte. *Joh. Joachim Christoph Bode,* Fagottist, auch Violoncellist, in Braunschweig, dann in hannoverischen Diensten, Schriftsteller, Freund Lessing's, zuletzt Geh. Rat in Darmstadt, starb 1793. *Felix Reiner,* ausgez. Fagottist in München, zuerst bei der fürstbischöfl. Leibgarde in Eichstädt. *Joh. Gottfried Simon,* Oboïst in der Leibgarde zu Dresden, dann Kammermusiker, Komponist für Militärmusik. *Georg Wenzel Ritter*, Fagottist, zuerst in Mannheim, dann in Berlin, starb 1808.) Sie war eine Pflanzschule für die gediegensten Leistungen auf dem Felde der Instrumentalmusik, versorgte häufig die ersten Kapellen mit künstlerischen Kräften und bildete teilweise die Technik auf neu eingeführten Tonwerkzeugen erst aus. Zur besonderen Ehre gereicht diesen Musikern, dass ihnen im Vergleiche zu jetzt sehr unvollkommene Instrumente zu Gebote standen, deren Mängeln sie durch ein heutzutage ganz unerhörtes, eingehendes und liebevolles Studium zu Hilfe kommen mussten, dass sie dann aber trotz ihren primitiven Instrumenten Schwierigkeiten in den Stimmen bewältigten, vor denen unsre heutigen Musiker unerachtet aller Fortschritte des Instrumentenbaues und der instrumentalen Technik häufig kopfscheu werden.

Nachdem ich meine freilich nur in den äufseren Umrissen gezeichnete Skizze der Geschichte der Militärmusik bis zu diesem Zeitpunkte geführt habe, liegt es nicht in meiner Absicht, die weitere Entwickelung genauer zu verfolgen. Denn dieselbe liegt klar und bekannt vor uns, und es könnte sich nur im einzelnen darum handeln, das Bild durch reiches Material zu ergänzen und auszuführen. Ein paar Blicke auf die fernere Zeit mögen genügen. Das 18. Jahrhundert ist die Zeit, in der sich der auf Bajonette gestützte fürstliche Absolutismus nach Abwerfung aller früher noch bestandenen landständischen Fesseln und Einschränkungen zur höchsten Blüte entwickelte. Auch der Militarismus im damaligen Sinne war auf die Spitze getrieben, womit zusammenhängt, dass die Militärmusik einen strammeren, mehr kriegerischen Charakter annahm. Dasselbe Jahrhundert ist aber auch die Zeit, in der die moderne Instrumentalmusik erwuchs, das moderne Orchester unter Aufnahme verschiedener neuer Instrumente (Violoncello, Waldhorn, Clarinette, Querflöte) begründet wurde. Wie die Militärmusik sich im allgemeinen dem Gange der Instrumentalmusik angeschlossen hat, so hat sie auch

daraus Nahrung gezogen, sich bereichert und erweitert. Bis zum Ende des 17. Jahrhunderts scheint man Blechinstrumente bei der Infanterie nicht gehabt zu haben. Das Horn war bis dahin ein unvollkommenes Jagdinstrument, die langen Feldtrompeten nicht praktisch zum Marschieren. Am Anfange des 18. Jahrhunderts führte man die inzwischen vollkommener gebauten und in die Kunstmusik aufgenommenen Waldhörner und auch die in Italien aufgekommenen mehrfach gewundenen und kurz zusammengelegten sogenannten Inventions-Trompeten bei der Infanterie-Musik ein. Später, als man das Bedürfnis fühlte, den Bass, der früher allein dem gewöhnlichen Fagott oblag, zu verstärken, zog man den Contrafagott und die Bass- oder Tenor-Posaune heran. Wohl die wertvollste Errungenschaft aber bildete die von dem Nürnberger Drechsler *Denner* erfundene *Clarinette*, auf deren Idee gedachter Meister durch seine Experimente zur Verbesserung eines alten gedackten Pfeifenwerkes gekommen war. Denner befasste sich nämlich damit, das alte Rackett, welches auf dem Prinzipe der gedackten Pfeifen beruhte, zu verbessern. Er nannte das verbesserte Instrument Stock- oder Rackett-Fagott. Dieser fand nun zwar keinen Eingang und Verbreitung, dagegen die nach demselben akustischen Prinzip erbaute *Clarinette*, zu welcher also eigentlich das alte Rackett den Anstofs gegeben hat. Die Clarinette wurde das eigentliche melodieführende Instrument der Militärmusik, trat in dieser Hinsicht allmählich an Stelle der Oboë und erlangte überhaupt seine technische Ausbildung beim Militär, bevor es in die Streichorchester Eingang fand. *Franz Tausch* (geb. zu Heidelberg 1762) muss als der eigentliche Begründer der Virtuosität auf der Clarinette hier genannt werden. In die churfürstl. sächsische Hofmusik werden die ersten Clarinettisten erst 1794 aufgenommen; es waren die Brüder *Roth*, deren einer zugleich die Musik der Leibgarde dirigierte. Der gröfste Clarinettist aller Zeiten, zugleich einer der ersten Virtuosen der ganzen neueren Musikgeschichte, *Heinrich Jos. Bärmann* ist aus der Schule der Militärmusik hervorgegangen. Bärmann, in Potsdam 1784 geboren, diente als Hautboist in einem Garderegiment, erfreute sich der Protektion des musikliebenden geistvollen Prinzen Louis Ferdinand, kam 1806 in französische Kriegsgefangenschaft und wurde später als Kammermusiker in München angestellt, wo er mit C. M. v. Weber, später auch mit Mendelssohn Freundschaft schloss. Weber komponierte ihm drei Konzerte (c-moll, f-moll, e-dur), Meyerbeer ein Quintett. In Paris hat er mit der Catalani zusammen konzertiert. Auch sein Sohn war sehr bedeutend als Clarinettist.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts kam die Mode auf, die durch die vielen freundlichen Beziehungen zum Orient, Gesandtschaften und gegenseitigen Beschenkungen der Höfe bekannt gewordenen Schlag-Instrumente der türkischen Janitscharenmusik mit der herkömmlichen europäischen Kriegsmusik zu verbinden. Die althistorische türkische Janitscharenmusik besteht aus *Zurna* (Oboë), *Kabazurna* (Trompete), *Bozu* (Becken), *Zil* und *Daul* (Trommeln), *Kios* (grofse Trommel); mitunter kommen dazu noch *kleine Flöten, Triangel* und *Schellen.* Letztere traten bei der europäischen Musik in Gestalt des Halbmondes, Schellenbaum, chapeau chinois, in Wirksamkeit. Die grofse Trommel wird bei den Türken von zwei Seiten geschlagen, von der einen mit einem schweren Schlegel, von der anderen mit einem kleinen beweglichen. Früher hatte jeder Pascha seine besondere Musik, die eines Pascha von drei Rossschweifen bestand aus: 2 Pauken, 6 Trompeten, 5 Oboën und 2 Paar Becken. Es kamen aber auch Musikbanden von 100 Mann vor. Das orientalische Schlag- und Lärmzeug hat sich sehr rasch und fest bei der Militärmusik eingebürgert, zeitweise sogar bei berittenen Truppen, und so barbarisch auch, genau betrachtet, die Anwendung desselben erscheinen mag, wir müssen es, nachdem sogar die höhere Kunstmusik diese Effekte nicht verschmäht und mit gutem Erfolge angewendet hat, heutzutage als unentbehrlich erachten.

Immer reicher wird, je weiter wir die Entwickelung der Militärmusik verfolgen, der Instrumenten-Apparat. Es ist mir unmöglich, hier auf alle Umgestaltungen, Neu-Erfindungen und Verbesserungen, Querflöten, Bassethorn, Bass-Clarinette, Bathyphon, kleine Clarinetten in D, Es, F und As, Quart- und Quint-Fagotte, Serpent, Basshorn einzugehen. Am allerwenigsten wäre dies bei den Blechinstrumenten möglich, deren mit der Geschichte der Militärmusik in enger Verbindung und Wechselbeziehung stehende Neugestaltung so umfangreich und kompliziert ist, dass man ganze Bücher mit deren Schilderung füllen könnte. Ich will nur, um eine Übersicht zu geben, wie sich die Besetzung der Kapellen mit der Zeit gestaltet hat, ein Tableau aufzustellen versuchen.

## Ende des 18. Jahrhunderts.

| Deutschland. | | Frankreich. | |
|---|---|---|---|
| 2—4 Clarinetten. | 2 Fagotten. | Clarinetten. | Fagotten. |
| 2 Oboën. | 2 Waldhörner. | Flöte. | Serpent. |
| 2 Flöten. | 2 Trompeten. | 2 Hörner. | Banda. |
| | | 2 Trompeten. | |

Später dazu.

Posaunen. Contra-u. Quart-Fagott.
Serpent. Banda.

Bei den grofsen Nationalfesten unter der Republik.

5 Dirigenten und ein Chef d'orchestre.

| | |
|---|---|
| 30 Clarinetten. | 3 Posaunen. |
| 10 Flöten. | 4 Trompeten. |
| 12 Hörner. | 2 tubae curvae. |
| 18 Bassons. | 2 buccins. |
| 8 Serpents. | 2 Paar Pauken |

u. s. w.

Durchschnitts-Besetzung zur Zeit der Revolution.

1 Flöte.
2 Oboën.
2 Clarinetten.
2 Hörner.
2 Fagotten.

Kavallerie-Musiken, früher auf Kosten der Obersten gehalten, durch Bonaparte abgeschafft, unter dem Kaiserreiche wieder hergestellt.

Durchschnitts-Besetzung der Kavallerie.

16 Trompeten. 6 Hörner.
3 Posaunen.

## Anfang des 19. Jahrhunderts.

**Deutschland.**

Durchschnittlich.

| | |
|---|---|
| 2—4 Clarinetten. | 2 Hörner. |
| 2 Oboën. | Trompeten. |
| 2 Flöten. | Posaunen. |
| 2 Fagotten. | Serpent. |
| Quartfagott. | Banda. |

In Preufsen um 1820.
(Nach Sundelin's Instrumentierung.)

*Infanterie.*

| | |
|---|---|
| Gr. u. kl. Flöte. | Basshorn. |
| Kleine Clarinetten. | Serpent. |
| Clarinetten. | Hörner. |

**Frankreich.**

Unter dem Kaiserreich.

| *Garde-Infanterie.* | *Linien-Infanterie.* 1809. (Nach Fétis.) |
|---|---|
| 12 C-Clarinetten. | 6 od. 8 grofse Clarinetten. |
| 2 F-Clarinetten. | 1 Clarinette in Es. |
| 2 kl. Flöten in F. | 1 kl. Flöte. |
| 4 Oboën. | 2 Hörner. |
| 4 Fagotten. | 2 Fagotten. |
| 4 Hörner. | |
| 2 Trompeten. | |

Bassetthörner.
Fagotte.
Contrafagott.
Trompeten.
3 Posaunen.
Signalhorn.
Schlagwerk.

*Jäger-Musik.*

Kenthorn (Klappenhorn).
Trompeten.
Waldhörner (einf. u. chromat.).
Signalhorn. 3 Posaunen.

*Kavallerie-Musik.*

Kenthorn.
Trompeten.
3 Posaunen.
Ventil-Posaune.
Tenorhorn.
Pauken.

*Bayerische Infanterie.*
(Nach Küffner.)

Kl. Flöte (Es).
Clarinetten (Es).
Clarinetten (B).
Hörner in Es.
Fagotten.
Posaune.
Serpent.
Schlagzeug.

2 Posaunen.
2 Serpents.
Banda.

1 Trompete.
2 oder 3 Posaunen.
1 od. 2 Serpents.
Banda.

*Infanterie-Musik.* 1825.

2 Flöten (F oder Es).
2 Clarinetten (F oder Es).
4 Oboën.
12 gr. Clarinetten.
2 Trompeten (F oder Es).
4 Waldhörner.
6 Fagotten.
2 Posaunen.
2 Contrafagotten.

## Mitte des 19. Jahrhunderts.

### Preufsen um 1840.

*Infanterie.*

2 Flöten.
4 Oboën.
2 kl. Clarinetten.
16 gr. Clarinetten.
2 Bassetthörner.
4 Fagotten.
4 Waldhörner.
4 Trompeten (2 chromat).
4 Posaunen.
1 Serpent.
1 Contrafagott.
1 Basshorn.
Bombardon.
Bass-Tuba.
Schlagwerk.

*Jäger.*

2 Kenthörner. 2 Tenorhörner.
4 Hörner in B-alto.
5 Hörner in F (3 chromat.).
3 Trompeten. 1 Bombardon.
2 Posaunen.

### Österreich.

*Infanterie-Musik um 1830.*
(Nach Swoboda.)

Kl. Flöte in Des.
Clarinetten in As.
Clarinetten in Es.
Hörner in Es und As.
Fagott. Serpent. Posaunen.
Klappentrompeten in Es.
Trompeten in As und Es.
Trompeten in F und C. Banda.

*Kavallerie.*

Trompeten in D.
Trompeten in F, E, C.
Hörner in D. Posaunen.
Flügelhorn in A.
Basstrompeten in D und G.
Trompeten in A.

*Kavallerie.*

- 2 Kenthörner.
- 2 Es-Trompeten.
- 2 andere Trompeten.
- 4—6 chrom. Trompeten in As, B, C hoch.
- Bass-Tuba.
- Basshorn (heute Baryton gen.).
- Tenorhorn.
- Posaunen.
- Pauken.

**Belgien.**

*Besetzung der Guides um 1848.*

(Nach Bender.)

| | |
|---|---|
| 1 Flöte. | 1 Bugle. |
| 2 kl. Clarinetten. | 3 Fagotten. |
| 2 Alt-Clarinetten. | 1 russ. Fagott. |
| 2 Oboën. | 3 Ophicléides. |
| 4 Hörner. | 1 Bombardon. |
| 3 Trompeten. | 3 Posaunen. |
| 2 Cornets à pistons. | Schlagzeug. |

Einen grofsen Aufschwung nahm die Militärmusik nach 1815. Es wurde nicht nur die Zahl der Musiker bedeutend erhöht, so dass dieselbe im Verhältnis zu den in alten Tagen angestellt gewesenen 8 oder 10 etatsmäfsigen Hautboisten um das vier- und fünffache stieg; auch eine Anzahl neu erfundener Instrumente, wie Bassetthorn, Basselarinette, Bathyphon, Basshorn, ganz abgesehen von dem neugeschaffenen Blech-Apparat, fanden Eingang in die Chöre. Durch letzteren aber wurde der ganzen Musik dieser Art ein anderes Gepräge aufgedrückt. Waren ehedem nur die Posaunen als chromatische Instrumente im stande gewesen, und dies auch nur in Mittel- und tiefer Lage, der Musik melodisch und harmonisch überall zu folgen, so gab es nun von der höchsten bis zur tiefsten Lage chromatische Blechinstrumente verschiedener Art, welche an sich schon befähigt, fast alles allein auszuführen, in enge Verbindung mit den Holzbläsern traten. War ehemals das Blech nur zur Untertützung der anderen Instrumente da, indem es im wesentlichen dieselbe Rolle spielte, wie im Streich-Orchester, so mischten sich nun Holz- und Blech-Instrumente mit gleichen Rechten und Ansprüchen. Dadurch musste das Militär-Orchester einen anderen Charakter bekommen; neue Verbindungen und Tonfärbungen traten auf, und es ergaben sich aus diesem Verhältnis auch Übelstände, die beim übermäfsigen Gebrauche des Bleches so stark hervortraten, dass der Wert der ganzen Kunstleistungen dadurch in Frage gestellt wurde. So kam es, dass hier und da eigentlich nur noch von Blechmusik mit Hinzufügung weniger Holzbläser zur Unterstützung der hohen Stimmen und mit Schlagwerk die Rede war. Dergleichen war und ist eine gewaltige Geschmacksverirrung und bildet mit einen Hauptgrund, dass die ehemalige Kriegsmusik par excellence, die durch Reichtum der Tonfarben und Feinheit wie Gewandtheit der Ausführung glänzende Infanterie-Janitscharen-Musik verschwand und durch eine Musik viel gröberer Art,

mit ungeschlachten Bässen, Monotonie der Klangfarben und ungelenker, verwaschener Durchführung der Passagen in den Oberstimmen ersetzt wurde. Die höchste Blüthe erreichte die Militärmusik in den Chören der preufsischen Infanterie in dem Zeitraume von 1820—1850. Hier waren alle Bedingungen zu einer, die vielseitigsten Effekte und Nüancen aufweisenden, selbst verwöhnte Kunstansprüche vollauf befriedigenden und dabei doch höchst glänzenden und echt kriegerischen Musik gegeben. Das Überwuchern des Blechs war es übrigens nicht allein, was einen Rückschritt gegen jene Periode bewirkt hat, auch andere Umstände kommen hierbei in Rechnung, z. B. Mangel an gründlich vorgebildeten Leuten, geringere Befähigung vieler Musikmeister, zu kurze Dienstzeit der Musiker, übermäfsige Anspannung der Kräfte für den eigentlichen Truppendienst, andrerseits Zersplitterung und Zerstreuung der Aufgaben durch geschäfts- und gewerbsmäfsiges Musizieren aufser Dienst, namentlich mit der hier ganz nebensächlichen und mehr störenden, als fördernden Streichmusik, mit Rücksicht auf welche sogar häufig bei Anwerbung neuer Kräfte verfahren wurde. Alle diese Momente des Verfalls ganz unbetrachtet gelassen, musste auch der Verfall der Tonkunst im allgemeinen durch den Niedergang der höheren geistigen und produktiven Elemente im Kampfe mit den materialistischen, mechanischen und technischen den dieses Zweiges der Kunst nach sich ziehen. Geht es mit der Kunst rückwärts, so wird sich das Verkommen, wie auch bei einem aus Mangel an gesunder Ernährung absterbenden organischen Naturgebilde, zuerst an den Extremitäten, das heifst bei der niedrigeren, volkstümlichen Musik bemerkbar machen, und zu dieser gehört die Militärmusik doch ohne Zweifel ihrer ganzen Natur nach. Ihr Wiederaufblühen hängt darum auch in erster Linie von dem Gange und der Richtung ab, welcher der weiteren Entwickelung der Musik im ganzen vorgezeichnet ist, mit welcher sie in jeder Periode ihres Wachstums, wenig beeinflusst durch äufserliche Verhältnisse, in enger organischer Verbindung gewesen ist.

---

## Mitteilungen.

* Die Vereinigung für Niederlands Musikgeschichte in Amsterdam (Maatschappij tot bevordering der Toonkunst) hat den 150. französischen Psalm im 8stimmigen Tonsatze von *Jan Pieters Sweelinck* nach der französischen Ausgabe in Partitur herausgegeben (Leipzig, Breitkopf & Härtel. fol. 2,50 M und Stimmen 1,25 M). Sweelinck benützt die Melodie des 150. Psalms in sehr freier Weise.

Im 1. Teil liegt die Melodie in der Oberstimme mit lebhafter Rhythmisierung und vielfachen, oft umfangreichen freien Zwischensätzen. Im 2. und 3. Teile tritt sie nur hin und wieder auf und zwar in verschiedenen Stimmen. S.'s Gesangsatz unterscheidet sich wesentlich von denen seiner Zeitgenossen, da er freier in der Stimmführung ist und doch wieder mit Vorliebe ein Motiv in langer Durchführung imitatorisch benutzt. So hier z. B. auf Seite 9—10. Modulatorisch ist sein Satz arm und daher verfällt er so leicht in Monotonie. Der 3. Teil ist der beste: wirkungsvoll, reich kontrapunktisch, modulatorisch und in jeder Hinsicht voller Leben und Erfindung. Wir empfehlen ihn dringend den Gesangvereinen. Die Partitur steht in den modernen Schlüsseln, mit Voransetzung der Originalschlüssel.

* *A. Hajdecki:* Die italienische Lira da Braccio. Eine kunst-historische Studie zur Geschichte der Violine nebst einem Anhang mit Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer von ... Mostar 1892. Selbstverlag. 8⁰. 62 S. Der Herr Verfasser ist in Mostar (Herzegowina) Major-Auditor und sucht nachzuweisen, dass die Violine nicht aus der alten Viola, sondern aus der Lira da braccio entstanden ist. Sehr umständlich sucht der Herr Verfasser seinen Beweis zu führen, doch glauben wir er wird bei den Fachmännern nicht viel Glück haben, ebensowenig mit dem Nachweise des Erfinders. Die zahlreichen wunderlichen Druckfehler wollen wir gern auf Rechnung des Ausländers setzen und freuen uns, dass die deutsche Sprache die bis dahin gebräuchliche französische zu verdrängen beginnt. Im Anhange giebt der Herr Verfasser einige wertvolle dokumentarische Beweise über mehrere bisher wenig gekannte Violenverfertiger als *Gasparo da Salo*, *Linarolo*, *Duiffopruggar*, *Dorigo Spilman*, *Joan. Andreas Veronensis*, *Antonio Ciciliano* und *Geraldi Hieronymus* aus Brescia.

* Trust not too much, faire youth, 5stim. Madrigal von *Orlando Gibbons*, in Partiturausgabe von *W. Barclay Squire*. London, Laudy & Co. in 8⁰. Ebendort das Madrigal „All yee that sleepe in pleasure" von *Henry Lichfild*, ebenfalls fünfstimmig. Der Satz von Gibbons ist ganz vortrefflich: gut gearbeitet, voller Klangeffekte und reich an Motiven. Lichfild's Madrigal ist wohlklingend ohne gerade hervorzuragen. Im Tenor liegt eine sehr hübsche Melodie, die aber gegen das Ende sich in eine begleitende Mittelstimme verliert ohne ein Kennzeichen ihres eigentlichen Abschlusses zu hinterlassen.

* Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1892. Herausgegeben von Dr. Fr. X. Haberl, zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg. Regensburg, Pustet. gr. 8⁰. VI S. Vorwort, aus dem man erfährt, dass im Jahre 1893 der 32. und letzte Band der Werke Palestrina's erscheinen wird und dass man sie auch einzeln zu je 15 M beziehen kann. 24 Seiten Partitur der „Missa tertia: ‚Octavi toni' 5 voc. auctore Joanne Cruce." Die Messe ist wohlklingend und nicht allzuschwer, so dass sie sich zum öffentlichen Vortrage besonders eignet. Die Partitur steht in den modernen Schlüsseln. Von dem literarischen Teile gehört der Musikgeschichte an: G. B. Martini als Musiker und Komponist nebst einem 2st. Credo. Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter, gegen Ph. Spitta's Aufsatz in der Vierteljahrsschrift gerichtet. Die Domorgel in Limburg, Geschichte derselben. Das Grabmal des Orlando di Lasso. Preis 2 M.

* Von den Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von Joh. Zahn (Gütersloh, C. Bertelsmann)

ist soeben das 36/37. Heft ausgegeben worden. Sie reichen bis zu Nr. 8806 und bilden wohl den Schluss des Werkes, dem noch ein Register mit Nachweisen beigegeben wird. Eine Bemerkung auf dem Titelumschlage berichtet, dass das Werk Ende 1892 vollendet sein wird.

* Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Für die Musikgeschichte sind beachtenswert: Der gregorianische Gesang. Melodien aus alten Handschriften zu singen bei der Verehrung des Allerheil. Sakraments, mit Orgelbegleitung. Soll in 4 Heften von je 24 Seiten in den Schriftzügen des 12. Jahrh., aber in der heutigen Notenschrift zum Preise von 12 M erscheinen. Von Grétry's Werken ist die Oper Zemire et Azor, als 13. Bd. erschienen. 12 M im Subskriptionspreise. Von Heinrich Schütz's Werken ist der 11. Bd. im Druck, welcher die Symphoniae sacrae, 3. Teil enthält. Subskriptionspreis 15 M. Die Bach-Gesellschaft bereitet einen Band Choralvorspiele und Choralvariationen vor und bittet Besitzer von Autographen oder alten Kopien der Verlagshandlung davon Anzeige machen zu wollen.

* Die Breitkopf & Härtelsche Verlagshandlung hat ein neues Unternehmen ins Leben gerufen: Denkmäler deutscher Tonkunst, herausgegeben durch eine von der Kgl. preufsischen Regierung berufene Commission. 1. Bd. Samuel Scheidt's Tabulatura Nova für Orgel und Clavier, herausgegeben von Max Seiffert. gr. Fol. 224 Seiten. Das Original erschien 1624 Die Ausgabe ist mit Luxus hergestellt. Preis 15 M.

* Von den *Bohn*'schen historischen Konzerten in Breslau liegen mir 2 Programme vor. Sie enthalten die Musik zu Goethe's Faust von verschiedenen Komponisten, als Max Zenger, Karl Eberwein, Ed. Lassen, H. Littolf, H. Zöllner u. a. in 2 Konzerten vorgetragen.

* *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin W., Charlottenstr. 63. Katalog 91. 1892. Enthält 154 ältere und neuere wertvolle Werke, sowohl praktische als literarische. Katalog 94 umfasst 686 Werke aller Art.

* Hierbei eine Beilage: „Andreas Raselius" von Auer. Bog. 1.



Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIV. Jahrgang.
1892.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 8.

# Andreas Schwilge.

Von Dr. **W. Nagel.**

Der Name *Andreas Schwilge* ist neuerdings durch J. Baechtold's Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz bekannt geworden. Schwilge wird dort als Verfasser resp. Bearbeiter einer großen Reihe von Liedern des Zürcher Pfarrherrn und Dichters *Joh. Wilh. Simler* genannt. Die wenigen biographischen Angaben beruhen auf handschriftlichen Notizen des auf der Zürcher Stadtbibliothek liegenden Conspectus Ministerii Turicensis. Es ist mir gelungen, einige weitere Quellen zu Schwilge's Leben zu finden, insbesondere biographische Nachrichten von seiner eignen Hand, und ich darf wohl hoffen, für den Mann Interesse zu erwecken, der, wenn er auch kein *großer*, so doch ein *beliebter* Musiker war und einen Lebenslauf vollendete, der Teilnahme verdient.

*Simler* und *Schwilge* gehören dem 17. Jahrhundert an. Es war dies eine wenig erfreuliche Zeit in der Geschichte der deutsch-schweizerischen Literatur. Auf die fröhliche Produktionslust des voraufgegangenen Jahrhunderts war ein trauriges Stehenbleiben gefolgt, wie im Reiche, so in der Schweiz. Zwar hatte der Schrecken des furchtbaren Glaubenskrieges die Marken der Eidgenossen nur gestreift, aber die Wechselbeziehungen von hüben und drüben wurden doch vor der Hand vernichtet, und ein eigenes geistiges Leben hatte die Schweiz nicht. Ihre Politik neigte sich Frankreich zu, und mit dieser Abhängigkeit zog allmälig französischer, galanter Einfluss ins

Land, der sich in Sprache und Sitte äufserte. Es liegt im Wesen des „Galanten", dass es die breiten Schichten der Massen meidet und sich an die sogenannten „Vornehmen" hält; trotzdem wird das „Galante" aber, das in Frankreich, in französischer Sprache sich immerhin noch erträglich ausnimmt, sobald es die deutschen Grenzen überschreitet, mehr noch als unnatürlich, es wird plump und albern. Das Beabsichtigte und das thatsächlich Erreichte stehen in einem so schneidenden Gegensatze, dass wir kaum etwas andres als den Ausdruck mitleidigen Hohnes dafür haben. Wenn der Deutsche des 17. Jahrhunderts galant, freundlich wird, wenn er seiner Verehrung für irgend jemanden Ausdruck geben will, so wird er bombastisch, seine unfertige Sprechweise zur abscheulichen Karrikatur. Das ist auch in der Schweiz der Fall gewesen, und darum ist auch hier seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die Vorliebe für den dicken Schwulst der Schlesier zu bemerken, doch beginnt damit auch die Opposition gegen die Französelei. Einer der eifrigsten Schüler von *Opitz* ist *Simler,* dessen, wie seines Vorbildes Absicht in seinen Dichtungen auf Belehrung, den zu stiftenden Nutzen geht. Daher denn das „erbauliche" Geschreibsel, die geistlichen Lieder in seinen Schriften. Diese sind ohne Ausnahme platt und trocken, entbehren jeder wahren Empfindung, wie sie wohl hie und da in den weltlichen Gedichten durchbricht. Formtalent ist das einzige, was man an Simler unbedingt anerkennen kann. Seine Gedichte liegen in 4 Ausgaben vor. Die erste: J. W. Simler's Teutsche Gedichte etc. Zürich, J. J. Bodner 1648 [216 Seiten]. Die zweite stammt von 1653 und enthält 349, die dritte von 1663 enthält 575 und endlich die 1688 erschienene vierte Ausgabe 466 und 109 (Anhang) Seiten. Im Vorwort zur ersten Auflage seiner Gedichte eifert Simler gegen die deutschen Dichter, welche von der „leichtfertigen Venus und ihrem garstigen Sohn Kupido" gesungen haben. In der Zeit der „verzehrenden Kriegsflammen" bemühe sich die fruchtbringende Gesellschaft den wahren poetischen Forderungen, dem Nutzen und der Belustigung gerecht zu werden; ihrer Bahn folge auch er. „Damit aber auch kunstverständige und gelehrte Leuhte sich durch dises Büchlein in etwas zu belustigen hätten, als hab ich . . . . die Gesänge durch einen trefflichen Musikanten also aufssetzen lassen, dafs, verhoffentlich, die erwünschte Belustigung auch nicht ermangeln wird." „An den Leser . . . . dafs Herr *Andreas Schwilge,* wolbestellter Sänger, Kirchen- und Schuldiener allhie meine zuvor nur auf altbekannte weisen gerichtete Gesänge, theils transponirt, theils natürlich und new — und zu vier

stimmen also aufsgesetzt, dafs sie acht die begreiflichste, samt des b mollarischen Gesangs mischthon bey sich haben, in welchen der Diskant die gemeine weis durchaus verbleibt; und absonderlich zu dem Bafs (welches auch von dem Tenor und Alt zu verstehen) kan gesungen, und zu allen Instrumenten gebraucht werden: wie dan ein erfahrner Musikant aufs allen cadentzen (deren nicht eine aufsgelassen) sowol auf dem Clavier, alfs Posaunen, Fagot, Flöten, Geigen und Lauten, leichtlich wird verspüren können. Was aber die trili im singen, die Coloraturen auf dem Klavier; die mordanten auf den Geigen und Lauten; die Diaeses auf dem Fagot und Flöten betrifft, seind selbige dem Vortrag zu lieb; und weil sie einem geübten fast in jedem takt sowol im einzelnen alfs dupel selbsten zu suchen nicht unschwer seyn werden, aufsgelassen worden."

Als *Simler* seine Gedichte zuerst herausgab, war Schwilge schon 9 Jahre in Zürich gewesen. In einem an die regierenden Herrn von Zürich gerichteten Schreiben von seiner Hand (siehe Staatsarchiv: Acta Eccles. 1637—1640) hat Schwilge einen kurzen Abriss seines Lebens entworfen. Man gewinnt aus diesem und einigen anderen noch anzuführenden Schriftstücken von Schwilge's Person nicht den angenehmsten Eindruck, er war umständlich, stark von sich eingenommen, und liebte ein gewisses theatralisches Pathos da anzubringen, wo seine Interessen auf dem Spiele standen. In der Erledigung einer Bittschrift wird ihm fleifsige Erfüllung seiner dienstlichen Obliegenheit zur Pflicht gemacht, er wird ein Bachus Knecht genannt und soll eine 1562 übernommene Pfarrerstelle „mit Schand" verlassen haben. Doch besafs er neben seinen musikalischen Kenntnissen eine wenn auch nicht bedeutende Bildung; er beherrschte das Lateinische leidlich, das Italienische, und war in philosophischen und theologischen Dingen bewandert.

Sein Vater stammte aus Stuttgart, hatte sich in Thann im Elsass niedergelassen und dort geheiratet. Andreas Schwilge mag um 1608/9 daselbst geboren sein. Über die Familie berichtet er nichts; er sagt uns, dass er allein von seinen Geschwistern von Jugend auf zu den Schulen und freien Künsten angehalten worden sei, mit 15 Jahren das Lateinische, einige Instrumente beherrscht und auch singen gekonnt habe. Der Vater brachte ihn zu den Jesuiten nach der alten Stadt Ensisheim bei Colmar, woselbst Andreas drei Jahre blieb. Später studierte er in Würzburg Philosophie und liefs sich von den dortigen Barfüfslern zum Eintritt in ihren Orden bewegen. Er war, als er sein Novitiat in Luzern, wohin die Obern ihn ge-

sendet hatten, antrat, zwanzig Jahre alt. Seine Schulzeit war noch längst nicht abgelaufen, denn wir finden ihn später zu Freiburg im Üchtland Philosophie, dann zu Wien 4 Jahre lang Theologie studierend. Schon in Wien, das Schwilge gegen Ende 1636 verlassen haben muss, scheinen ihm Zweifel an der Richtigkeit einzelner katholischer Lehrsätze aufgestiegen zu sein, Zweifel, welche sich in Rom, wohin er sich zunächst begab, und in Mailand noch verschärften. Genug, als Schwilge im November 1639 nach Zürich kam, war er entschlossen, aus der katholischen Kirche auszutreten. Am 22. November machte er an die Behörden die oben erwähnte Eingabe, in welcher er seinem Unmute gegen den römischen Klerus, dessen Bestechlichkeit, gegen den Bilderdienst, die blinde Verehrung eines „sterblichen Menschen" u. s. w. rückhaltlosen Ausdruck giebt. Zum Schlusse bietet er seine Dienste an „es seye gleich im predigen als Teutscher oder Italiänischer sprach, im docieren der philosophia, in underweisung der vokalischen zugleich Violin Undt organorum instrumentalischen musica." Auf den naiven Vorschlag Schwilge's, ihn als Barfüſser im reformierten Zürich predigen zu lassen, gingen die Behörden vor der Hand ebensowenig wie auf die anderen Pläne ein. Doch wurde die Bittschrift nach Winterthur an den dortigen Pfarrherrn zur Begutachtung geschickt, ihm, dem gänzlich mittellosen Schwilge, selbst eine Stätte im Hause des Herrn Hans v. Meyer, ehemals Kapuziner von Luzern, gegeben. Kurz darauf ging Schwilge selbst nach Winterthur, um sich in der reformierten Lehre unterweisen zu lassen, kam nach Zürich zurück, wurde aufs neue „examiniert" und schlieſslich als Vorschreiber und Sänger in der Schule angestellt. Er wohnte bei dem Läuffer Meister Jakob Keretz, der sich mit einer wohl etwas rabiaten Witwe verheiratet hatte und mit den Kindern aus der ersten Ehe seiner Frau in fortwährendem Streit lag. Schwilge spielte den Friedensengel zwischen den Parteien, verbrannte sich dabei aber die Finger; denn er verliebte sich in die Tochter des Hauses und bekam es nun seinerseits mit dem Vater zu thun. Doch besserte sich Schwilge's Lage auf Verwendung J. J. Breitinger's und noch 1640 konnte er die Anna Lorch heiraten, welche ihm bis zum Jahre 1652 sieben Kinder gebar.

Mit dem Gehalt, welches Schwilge bezog, 84 Gulden, Entschädigung für Hauszins, Holz, etwas Wein und Korn, konnte er auf die Dauer nicht auskommen, um so weniger, als sich seine Hoffnungen auf Nebenerwerb durch Musikunterricht verwirklichten. Er geriet in groſse Not und ersuchte die Behörden um Unterstützung, die ihm

auch zu teil wurde, immerhin mit der Bemerkung, er solle „verbunden sy, sich ieder Zyt by dem Exercitio cantus in der schul und kilchen flyssig finden zu lassen“ . . .

Im Laufe der Jahre besserten sich seine Verhältnisse wohl, doch muss Schwilge mit den Zürichern in kein gutes Verhältnis gekommen sein. Ihm machte man seine Liebe zum Wein und, wie es den Anschein hat, eine lässige Auffassung seiner Pflichten zum Vorwurf; er seinerseits warf den Zürichern vor (in einem Vers, den er in Ulm einem durchreisenden Züricher 1654 ins Stammbuch schrieb):

„Dass ein Fremder, wie sie meinen
Nicht so fromm und nicht so gut,
Nicht so ehrlich von dem Blut,
Nicht so g'lehrt und nicht so g'recht
Als ein Zürcher Baderknecht.“

Mit der Vernachlässigung seiner Pflichten kann es übrigens nicht so schlimm gewesen sein, denn im Jahre 1652 wurde Schwilge zum Pfarrer an die Spanweid (Zürich) gewählt. Er muss die Stelle eine Zeit lang verwaltet haben, wenn auch nur für wenige Wochen, denn im Verzeichnis der Pfarrer ist sein Name aufgeführt. Er trat aber plötzlich „mit schand“ aus. Den Grund kennen wir nicht. Ehrenrühriges scheint gegen ihn nicht vorgelegen zu haben, man darf wohl eher annehmen, dass ihm die Stelle weder genügende Subsistenzmittel bot, noch ihm an und für sich behagte. (Das Siechenhaus-Spanweid war kurz vorher der Schauplatz arger Skandalscenen gewesen; Herr Labhard-Labhard in Zürich hat über die Geschichte der Spanweid interessantes handschriftliches Material gesammelt, das mir freundlichst zur Verfügung gestellt wurde.) Auch mag ihn die Abweisung seines Gesuches um Aufnahme in das Bürgerrecht der Stadt geärgert haben, kurz, er packte plötzlich und heimlich seine Habe zusammen, machte soviel als ging zu Gelde, verliefs Zürich und wandte sich nach *Ulm*. Hier verbrachte er den Rest seines Lebens in angesehener Stellung. Aber auch die reformierte Lehre beruhigte ihn, wie er sagte, nicht (Weyermann A., Nachrichten von Gelehrten etc. Ulm 1798), er trat zur evangelisch-lutherischen Kirche über und erhielt „sogleich“ (Stölzlein D., . . . Nachricht von dem lateinischen Schulwesen und Gymnasium in Ulm . . . bis auf das A. Chr. 1722 . . . Msct.) „die erledigte Stelle eines praeceptoris III. classis und cantoris“. Im Jahre 1681 wurde er in den Ruhestand versetzt. Es berührt dieser doppelte Glaubenswechsel nicht sehr angenehm und unwillkürlich muss man denken, dass auch

Schwilge einer von den Leuten war, welche der Anschauung huldigten, dass es, um das Brot einer Behörde zu essen, gut sei, deren Lied zu singen. Bis dahin hatte er neben seiner Kantor- und Lehrerstelle auch diejenige (von 1659 an) eines Musikdirektors inne gehabt und die wöchentlichen Konzerte geleitet. Am 19. August 1688 bestattete man den „Ehrnvesten und Wohlgelehrten Herrn.“ Eins seiner Kinder blieb der Kunst des Vaters getreu: *Joh. Caspar*, geb. 1642, studierte in Tübingen und wurde 1676 Organist an der Dreifaltigkeitskirche zu Ulm; er starb 1722. Dessen Sohn, *Georg Andreas*, folgte dem Vater 1699—1713. Ein andrer Schwilgi, *Theodor Sigmund*, geboren in Ulm 1680, studierte in Strafsburg und wurde 1718 Präceptor und Organist in Kaufbeuren. —

Aus der Ulmer Zeit Schwilge's haben sich keine Arbeiten finden lassen; dass er damals nicht unthätig gewesen, darf man aus seiner Stellung als Kapellmeister ohne weiteres entnehmen. Es kommen für die Beurteilung seiner Fähigkeiten also vor der Hand nur die vierstimmigen Liedersätze in Simler's Gedichten in Betracht.

Allen vier Ausgaben sind die fünf Paraphrasierungen der Psalmen mit der Musik gemein. Im übrigen weichen sie nicht unerheblich von einander ab. Schwilge hat nur die musikalische Bearbeitung der beiden ersten Auflagen übernommen, die späteren Mitarbeiter Simlers haben aber seine Lieder als offenbar beliebte in den letzten Auflagen zum gröfsesten Theil unberührt stehen gelassen.

I. Ausgabe.

Nr. 1—5. Paraphrasen der Psalmen.
6. Mein trost anietz und jederzeit (In der weis: der höchste trost des menschen ist).
7. Auf, auf mein hertz (Wach auff mein hertz).
8. Jesu, warer Gottes sohn (Einsmals mich ein lust ankam).
9. Ach Gott, du mein gerechtigkeit (137. Psalm).
10. Fertig ist mein hertz (42. Psalm).
11. Aurora mit ihren verguldeten stralen (In seiner eignen weis).
12. Himmlischer Gott (In seiner eignen weis).
13. Es warten alle Augen (Lobt Gott ihr Christen allzugleich).
14. Nun wöllen wir (103. Psalm).
15. Wie leuchtet doch (Wie schön leucht uns).
16. Als Gott aufs nichts (Herr Christ der einzig Gottes Sohn).
17. Glückselig wird gepreiset (128. Psalm).
18. Der hat ein schatz erfunden (146. Psalm).
19. Ihr ehverlobt-verliebte leuht (Es ist ein schnidter, heifst der tod).

20. Wie immer der frühling (Eigene Weise).
21. Den new verlobten wünschen wir (Eigene Weise).
22. Ein Freudengsang soll diser zeit (137. Psalm).
23. O Frid, o Frid, wo findt man dich? (Eigene Weise).
24. Frisch auf, ihr Helden (Eigene Weise).
25. Mit David wir die einigkeit erheben (Asteria, aufs hohem stamm erboren. Ach Sylvia, du preifs der Schäferinnen).
26. Der frühling foller lust.
27. Der schnidter in dem feld.
28. Die grosse Sommerhitz.
29. Der felder pracht ist hin.
30. Lustig werden bekümmerte hertzen (Lustig ist man im frühling im garten).
31. Wie wol der zeiten schönste (Der Frühling schön hertringen tuht).
32. Die dritte zeit in jedem jahr (Bey mir mein hertz).
33. Der kürtzest tag und längste nacht (So wünsch ich ihr ein gute nacht).

34—37 s. o. 30—33. (Zweimal gesetzt.)

II. Ausgabe. Schwilge's Name wird in dem Vorwort, welches „Zuschrift" und „An den Leser" in sich vereint, nicht mehr genannt.

Hinzugekommen sind in dieser Ausgabe folgende Gesänge, die man Schwilge ohne weiteres zuschreiben darf:

1. Drey dinge vor allen.
2. Und wär das kreutze noch so schwär.
3. Ihr arme bedrängte (von H. H. s. u.).
4. Zu Baden underm heissen Stein (von H. H. s. u.).
5. Ach, was ist der menschen leben.
6. Ach, was ist der menschen leben (Veränderung).
7. Es freue sich Jerusalem.
8. Es freue sich Jerusalem (Veränderung. In der weis: Ein Kind geborn).
9. O Menschenkind, bedänk mit mir.
10. Der Herr mein liecht.
11. O dass ich doch einmal die Davidsharff bekäm.
12. Ein künsches hertz mag mit gesang.
13. Danket dem Herrn.

Folgt ein „Gesängregister", sodann eine Angabe der Fehler in den Stimmen, „so bey eylfertiger überlesung bemerket worden".

III. Ausgabe. In der Vorrede ist von „*zween*" trefflichen

Musikanten die Rede, deren Namen aber nicht genannt, sondern nur durch die Buchstaben C. D. und D. F. angedeutet werden. Wie schon gesagt, ist ein grofser Teil von Schwilge's (im Register A. S. genannt) Liedern beibehalten worden. Ich erspare es mir, ein Register der Lieder jener beiden Musiker zu geben und bemerke nur, dass die Buchstaben D. F. in der vierten Ausgabe als *D(ominus) Fridericus* aufgelöst werden, („folgende Gesäng sind als die üblichesten aufs den bekannten Partibus D. Friderici hier beygesetzt etc.). Bei den Buchstaben C. D. kann man kaum an einen andern als an *Caspar Diebold* denken, welcher um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Zürich lebte und Autodidakt in der Kunst war, was *Walther* zu der bissigen Bemerkung veranlasste, dass man dies seinen Arbeiten anmerke. (Vgl. Becker: la musique en Suisse). Wer der in der 2. Ausgabe vorkommende H. H. oder der in der vierten als Bearbeiter der Musik erscheinende A. B. ist, weifs ich nicht. In der folgenden Aufzählung der Musikstücke von Schwilge folgen einige zu Familienfesten gesetzte Gesänge, deren Mitteilung ohne Bedeutung ist.

Die Rubrik: New aufsgesetzte .... Musikstücke enthält neben schon in den ersten Ausgaben vorhandnen folgende Gesänge:

Das gut in mir, o Herr.
O Gott du mein Gerechtigkeit (nicht identisch mit 2. Ausgabe 9).
Gleichwie der Hirsch.
Lass gfallen dir die red aufs meinem mund.
Gedenke nicht wie ich in meiner Jugend.
Dan nur bei dir vergebung ist.
Zu dir, o Herr, den ganzen tag.
Biss gnädig, Herr.
Grofs leiden mich hat, ohne zal, umgeben.
Darum, o Gott und Vatter.
Lafs wun und freud.
In sünden hat die mutter.
Selig bleibet, dem der Herr.
Selig ist und selig bleibet. Fuga 1.
Die Gottlosen aber. Fuga 2.
Du, o Herr, wirst machen jagen. Fuga 3.
Dan wiewol, nach vieler sage. Fuga 4.
Sehr erschrecklich und ellende. Fuga 5.
Dan es wird einmal erscheinen. Fuga 6.

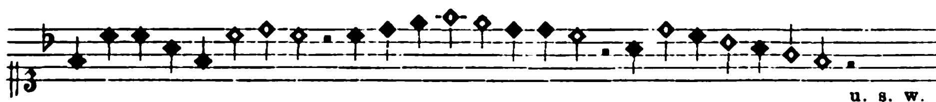
Als Musik-Redakteur der 4. Ausgabe erscheint A. B. Diebold's Beiträge hat dieser meist durch eigene ersetzt, Schwilge's Arbeiten

sind grofsenteils beibehalten. Eine Nummer trägt die Überschrift A. T., bei andern ist im Verzeichnis kein Autor genannt resp. angedeutet. Ehe ich mich zu Schwilge zurückwende, mögen kurz einige andre Punkte erledigt werden. Ob sich Simler mit A. B. noch wegen der 4. Auflage in Verbindung gesetzt hat, ist nicht wahrscheinlich, denn *Simler* starb 16 Jahre vor deren Erscheinen, am 14. März 1672. Nach den bisherigen Angaben sind diejenigen G. Becker's zu verbessern, welcher den Simler auch den Tonsatz der Lieder zuschreibt. Dasselbe ist der Fall in der romanischen Ausgabe von Simler's Gedichten. (Becker, la musique en Suisse p. 87 f.)*). Was das Lied: Zu Baden underm heifsen stein (vgl. meine Mitteilung M. f. M. 1890, 94 ff. dazu *Tappert* ebda. 207 ff.) betrifft, so erscheint dessen Text in der 3. und 4. Ausgabe etwas verändert und zwar in einer Weise, die einer gewissen Komik nicht entbehrt. Ob der Züricher Lokalpatriotismus durch das laute Lob des argauischen Badeorts verletzt worden war? Es hat fast den Anschein, denn in der neuen Fassung des Liedes, von dem nur die erste Strophe geändert ist, ist nicht mehr von Baden, sondern von Urdorf und Geiren-Rein die Rede, wo gesunde Brünnelein entspringen, „so dass wir können baden für ein und andern schaden auch in dem Zürichbiet". Auch ein ganz hübscher Beitrag zu dem „Kantönligeist"!

Von den Liedern, auf deren Weisen Simler neue Texte dichtete, finden sich mehrere bei Böhme, u. a. „So wünsch ich ihr ein gute nacht", „Es ist ein schnidter" u. s. w. Die Melodieen sind aber nicht identisch und nicht einmal lassen sich die bei Simler stehenden Melodieen auf die altdeutschen Volksweisen zurückführen.

In welcher Weise übrigens mit „altbekannten" Gesängen gewirtschaftet wurde, lehrt die schauerliche Entstellung von „Wie schön leucht uns der Morgenstern" durch den genannten A. B. Man vergleiche selbst. Sieht das polterige Zeug in dieser Form nicht einem täppischen und gemeinen Bauerntanz gleich?

A. B.

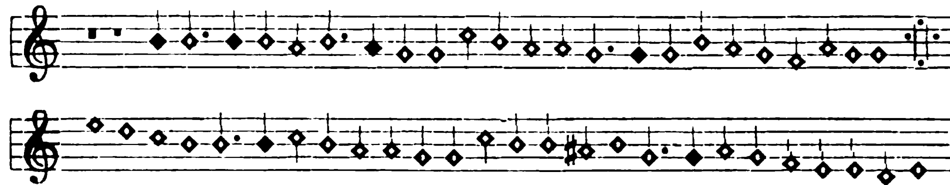



*) C. F. Becker (Tonwerke) kennt nur die erste, dritte (die Jahreszahl 1662 ist falsch) und vierte Ausgabe, und zwar, wie G. Becker, nur dem Titel nach, da sonst die Annahme, Simler sei auch der Tonsetzer, nicht hätte statthaben können.

Ph. Nicolai (Böhme 645).




Nr. 15 der ersten Ausgabe (also von Schwilge gesetzt) hat als Cantus die folgende auf den gleichen Text gesungene Melodie:



Man kann nach der Angabe: In der weis: Wie schön leucht uns der etc. auf kein andres Lied als das bekannte Philipp Nicolai's schliefsen. Dann ist es höchst auffallend, dass nur der Text, nicht auch die Melodie Nicolai's Aufnahme gefunden hat.

Es würde hier zu weit führen, auch den andern Melodieen nachzugehen, eine Arbeit, welche sich wohl einmal bei andrer Gelegenheit erledigen lässt.

Um mit *Schwilge* abzuschliefsen: als Tonsetzer bietet er kein sonderliches Interesse. Man merkt seinen Sätzen an, dass er nicht von innen heraus schuf, dass er wenig oder nichts bei seiner Arbeit empfand. Der harmonische Satz ist ungelenk und hart, oft von plumper Unschönheit; wenn man milde urteilen will, kann man ihm ein bescheidenes Talent zur Melodieerfindung zusprechen. Aber so recht will ihm nichts gelingen, er hat weder Gewalt über den Ausdruck des Fröhlichen noch des Traurigen und nicht einmal da, wo er dem Dichter, dem die schwere Zeit des blutigen Glaubenskrieges den verzweifelnden Schrei: O Frid, o Frid, wo findt man dich? und den Aufruf zu „hertzhafftem" Streit weckt, seine Kunst leiht, findet er einen innerlich wahren und überzeugenden Ton. Immerhin gehört der „Vermahnungsgesang" noch zu dem besten, was Schwilge geschrieben, wenngleich eben hier das zu bemerken ist, dass nur die Melodie des Cantus Leben zeigt, während die andern Stimmen nur in wenig andrer als mechanischer Weise mitlaufen. Quinten- und Oktavenfortschreitungen versteht Schwilge auch da, wo es mit Leichtigkeit hätte geschehen können, nicht zu umgehen. Nach alle dem wird man sich von vorneherein von seinen kontrapunktischen Kenntnissen

keine allzu hohen Illusionen machen, und ein Blick auf die sechs „Fugae“ bestätigt denn auch sofort, dass seine Fähigkeiten in dieser Beziehung in der That recht klein sind. Er nimmt wohl Anläufe zu selbständiger Stimmführung, aber diese ersticken sofort im Keime wieder. „Colorierungen“ vermeidet Schwilge fast überall, hie und da findet sich ein Wort am Schlusse z. B. „den Herren“ verziert, sonst bekommt fast durchweg jede Silbe eine Note für sich. Aufmerksam möchte ich schliefslich noch auf die mitgeteilte Stelle aus dem ersten Vorwort machen, wo davon die Rede ist, dass jeder Instrumentenspieler sich die Verzierungen, die „fast in jedem Takt“ anzubringen seien, selbst heraussuchen solle. Die vielen Klagen, in welche Schriftsteller jener Tage über die Verschnörkelungswut der Sänger und Instrumentisten ausbrechen, lassen sich in der That nur zu wohl begreifen.

---

## Karl Severin Meister.

In der „Totenliste des Jahres 1881 die Musik betreffend“ (Monatsheft 1882, S. 102) wird u. a. genannt „Meister, Karl Severin Musikdirektor am königl. Seminar in Montabaur (Wiesbaden) und Musikhistoriker, starb 30. Sept., 63 Jahre alt.“ Der Unterzeichnete, einer von den zahlreichen Schülern des Verstorbenen, hat die folgenden bio-bibliographischen Notizen gesammelt, um ihm in den „Monatsheften“ ein bescheidenes Denkmal zu errichten.

Karl Severin Meister wurde geboren am 23. Oktober 1818 zu Königstein im Taunus. Den ersten Musikunterricht erteilte ihm sein alter Lehrer P. J. Wohlfahrt. Nach beendeter Schulzeit bereitete M. sich auf den Lehrerberuf vor. Ostern 1835 trat er in das Seminar zu Idstein ein und schon nach $2^1/_2$ Jahren wurde er, da Lehrermangel herrschte, mit vorzüglichem Zeugnis entlassen, um eine Gehilfen- und Organistenstelle in Montabaur anzutreten, Von 1842 bis 1849 wirkte M. als Lehrer in Wiesbaden und bis 1851 in Eibingen. In diesem schön gelegenen Rheindörfchen lernte er in Herrn Pfarrer Ludwig Schneider*) einen Geistesverwandten, einen wohlwollenden

*) Geb. 15. August 1806 zu Rüdesheim, gest. 23. Januar 1864 zu Eibingen. Er war Mitarbeiter der Oberhoffer'schen „Cäcilia“ und verfasste: „Gregorianische Choralgesänge für die Hauptfeste des Kirchenjahres. Ausgewählt und für die Orgel harmonisiert von Ludwig Schneider, weiland Pfarrer zu Eibingen im Rheingau. Nach seinem Tode herausgegeben von Fr. Jos. Mayer, Pfarrer zu Weilburg und *Erwin Schneider*, Lehrer zu Mengerskirchen. Zum Besten des

Freund kennen, der ihn auf den römischen Choralgesang, dessen Schönheit und Bedeutung aufmerksam machte. Man darf vermuten, dass M. durch diesen Einfluss, wenn auch nicht direkt zur Abfassung seines epochemachenden Werkes „das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen", das seinen Ruhm auf diesem Gebiete weit über die Grenzen unseres engeren Vaterlandes hinausgetragen hat, die erste Anregung erhalten habe. Als im Herbste des Jahres 1851 die Trennung des simultanen Idsteiner Seminars erfolgte und für die Katholiken das Seminar zu Montabaur (Westerwald), für die Evangelischen das zu Usingen (am Taunus) errichtet wurde, wanderte der bisherige Musiklehrer K. Feye mit nach Usingen, und Meister wurde als Musiklehrer nach Montabaur berufen — eine Anerkennung seiner Tüchtigkeit. Hier bot sich ihm ein neues Feld, würdig eines solchen Musiktalentes. Herrliches hat er geleistet bei den Schlussfeierlichkeiten der Entlassungsprüfungen, sowie in den gröfseren, mit wahrer Meisterschaft aufgeführten Konzerten; auch der Pfarrgottesdienst wurde an Festtagen verherrlicht durch Vortrag von mehrstimmigen Messkompositionen. Ein besonderer Ehrentag für ihn und seine Familie war der 13. November 1876, an dem er mit dem Seminar das 25-jährige Jubiläum als Lehrer der Anstalt feierte. Bei diesem Feste bekundete sich besonders die dankbare Liebe seiner Schüler. Die Stadt Montabaur überreichte ihm das Diplom als Ehrenbürger und von hoher Behörde wurde ihm in Anbetracht seiner schriftstellerischen Thätigkeit der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen. Mit neuem Eifer ging er an die Fortsetzung seines Werkes über das Kirchenlied, da von verschiedenen Seiten der sehnlichste Wunsch nach Vollendung*) desselben ausgesprochen worden war. Schreiber dieser Zeilen hatte die Ehre und Freude, ihn bei seinen diesbezüglichen Arbeiten unterstützen zu können und es kam ihm manchmal vor, als sei der Mann

---

bischöflichen Knabenseminars zu Hadamar. Frankfurt a. M. 1866. In Kommission bei G. Hamacher. — Lateinische Choralgesänge für die Hauptfeste des Kirchenjahres. Aus den Mechelner Choralbüchern in der Schreibweise des seligen Pfarrers Schneider zu Eibingen in Noten und Ziffern zusammengestellt von Fr. Jos. Mayer, Pfarrer zu Weilburg. Zum Besten des bischöflichen Knabenseminars zu Hadamar. Frankfurt a. M. In Kommission bei G. Hamacher 1867. Siehe auch: Blätter der Erinnerung an den besonders auch um die Verherrlichung der hl. Hildegardis und durch Förderung des Choralgesanges hochverdienten weil. Pfr. Ludwig Schneider von seinem Dienstnachfolger J. Ph. Schmelzeis. Mainz 1867. Fr. Kirchheim.

*) Siehe den „Aufruf" in H. Böckeler, Gregorius-Blatt 1881, S. 34.

wieder jung geworden, in feuriger Begeisterung lebte und webte er in seiner Arbeit. Doch die Vorsehung hatte es anders beschlossen. Im Mai 1881 erkrankte er so heftig an einer Lungenentzündung, dass man das Schlimmste befürchtete. Allein er genas von dieser Erkrankung; dafür aber stellte sich ein heimtückischeres Übel (Wassersucht) ein, das seine Kräfte aufzehrte und langsam aber sicher seine Auflösung herbeiführte. Am 30. September, abends 8 Uhr, erlöste ihn der Herr von seinen Leiden.*) Hoffen wir, dafs der barmherzige Gott, den er so oft in Chören und Orgelpräludien verherrlicht, ihn in die himmlischen Chöre mit einstimmen lasse.

In Folgendem habe ich versucht Meister's Werke zusammenzustellen. Trotz aller Bemühungen konnte ich vorläufig ein vollständiges Verzeichnis nicht anfertigen.

1. Präludien für die Orgel mit und ohne Choralstimmen aus dem Melodienbuche der Diöcese Limburg. op. 1. Gedruckt bei Joh. André in Offenbach a. M. 3 Hefte. (Erschienen im Mai 1841.)
2. Ein Schulliederbuch „Singwäldlein der Kleinen" op. 2.
3. Zwölf Präludien für die Orgel. Seinem teueren Lehrer P. J. Wohlfahrt in Liebe und Dankbarkeit zugeeignet. op. 3. Bonn. Verlag von Simrock.
4. Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. Auf Grund älterer Handschriften und Quellen. Erster Band. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung. 1862.**)
5. 160 Cadenzen und kleine Vorspiele für die Orgel in den gewöhnlicheren Dur- und Moll-Tonarten, zum Gebrauche für Präparanden, Seminaristen und alle angehenden Orgelspieler. Seinen Schülern zugeeignet. op. 6. IV. Aufl. Heft I in Dur. 15 Sgr. Heft II in Moll. 15 Sgr. Leipzig und Erfurt. Gotth. Wilh. Körner, Verlags-Kirchen- und Schulbuchhandlung.
6. Katholische Choräle und lateinische Hymnen zum Gebrauch in

*) Der geistliche Seminarlehrer, Dr. A. Keller vollzog die Beerdigung und entwickelte in einer wahrhaft klassischen Grabrede im Anschluss an Joh. XIII. 13: „Ihr nennt mich Meister und Herr, und ihr habt recht, denn ich bin es", ein scharf gezeichnetes, treues Lebensbild, dass alle Anwesenden tief ergriffen waren.

**) Neu bearbeitet von Dr. W. Bäumker. Ebendaselbst I. Bd. 1886. II. Bd. 1883. III. Bd. 1891.

Seminarien und höheren Lehranstalten für 4 Männerstimmen. op. 7. Zwei Hefte. Selbstverlag.

7. Kleine Modulations-Schule. Ein praktisches Hilfsbüchlein zum Gebrauch in Seminarien und Präparandenanstalten, sowie für alle angehenden Orgelspieler. op. 8. Herrn P. Grofs in Strafsburg gewidmet. Wiesbaden. Verlag von Karl Ritter.
8. Zwölf Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. op. 10. Herrn Seminarlehrer K. Feye gewidmet. Offenbach. Verlag von Joh. André. 1,20 M.
9. Praktisches Hilfsbüchlein für angehende Orgelspieler. 144 Cadenzen und kleine Vorspiele für die Orgel in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten vorzüglich als Memorierstoff für Präparanden und Seminarzöglinge. op. 12. IV. Aufl. Verlag von T. F. A. Kühn in Weimar. 3 M.
10. Orgelbegleitung zu den Melodieen des katholischen Gesangbuches f. die Angehörigen des Bistums Limburg. Limburg a. d. Lahn. Verlag von Heinr. A. Herz (erschien 1876).

Aufserdem schrieb Meister eine in das „Töpferalbum" aufgenommene Fuge in d-Dur.

Noch nicht im Druck erschienen sind: 23 Vorspiele für die Orgel zu Melodieen des neuen Limburger Gesangbuches.

Bruchstücke (Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) einer Messe in e-Dur.

Festgesang „Komm Gottesgeist der Heiligkeit" zur Einweihung des neuen Seminargebäudes (am 7. November 1880) in Montabaur; dieses war seine letzte Komposition, sein Schwanengesang.

Biebrich a. Rhein. **Karl Walter.**

---

## Mitteilungen.

* Catalogo della biblioteca del *Liceo musicale* di *Bologna*... vol. II, Bologna 1892, Romagnoli dall' Acqua. gr. 8⁰. VIII u. 573 Seiten. Der 1. Bd. wurde im Jahrgange 1890 p. 85 angezeigt. Der 2. Bd., welcher die geistliche Musik enthält und von dem neu angestellten Bibliothekare Herrn *Luigi Torchi* redigiert ist, beruht ebenfalls auf einer Teilung der Fächer, die aber unter sich nach den Autoren alphabetisch geordnet sind. Musterhaft ist die Beschreibung jedes Werkes, da ist weder Fleifs noch Raum gespart und der Katalog wird dadurch zum belehrendsten historischen Werke, welches die Leistungen der ältesten bis zur neuesten Zeit umfasst. Das Aufsuchen der betreffenden Werke ist durch die Teilung in Fächer auch hier wieder recht zeitraubend und da das Register nur Namen u. Seite nachweist, so wird das Suchen beim Vorhandensein von 5, 6 und mehr Werken geradezu zur Plage. Es ist ganz unbegreiflich wie

ein Bibliothekar, der doch Tag für Tag in diesem Fache der Musikwissenschaft arbeitet, etwas so Unpraktisches in die Welt setzen kann. Herr Torchi trägt keine Schuld, denn ihm war die Art der Fortsetzung vorgeschrieben, nur der verstorbene *Parisini* ist der Verantwortliche. Der Katalog ist eine Fundquelle der allerreichsten Art und Niemand, der sich mit Musikgeschichte beschäftigt, kann ihn entbehren. Jedes Jahrhundert, vom 16. ab ist mit gleicher Reichhaltigkeit vertreten und die bei jedem Werke vorhandene Mitteilung alles dessen, was das Werk besonders wertvoll macht (von dem Verstorbenen *Gaspari* herrührend) ersetzt das beste Geschichtswerk.

* *Justinus Heinrich Knecht*, ein schwäbischer Tonsetzer des 18. Jahrhunderts von Dr. *E. Kauffmann*, Kgl. Universitäts-Musikdirektor zu Tübingen. Tübingen 1892, H. Laupp. 8⁰. 73 S.. 22 S. Musik und Knecht's Silhouette. Pr. 2 M. Eine mit historischer Kenntnis sehr gut geschriebene Biographie, die sich bei der Einfachheit des Lebenslaufes Knecht's, der mit einigen Worten erledigt ist, mit grofser Sachkenntnis und Belesenheit mit K.'s Werken und seinen Zeitgenossen beschäftigt. Ohne in den Fehler der meisten Biographen zu verfallen die Leistungen ihres Meisters blindlings zu verehren und ohne Kritik alle seine Werke zu loben, wählt der Verfasser den weit richtigeren Weg Urteile von Zeitgenossen über ihn mitzuteilen. Interessant ist auch was er aus Abt Vogler's Schriften Seite 13 über Seb. Bach mitteilt. Auch die Mitteilungen aus Knecht's literarischen Werken sind ziemlich umfangreich und sind ganz vortrefflich geeignet K. am besten kennen zu lernen und zwar besser als wenn man ein Urteil erst durch die Brille des Biographen zu lesen erhält. Die Werke K.'s erfahren eine kurze und doch eindringliche Kritik, die, wie schon gesagt, nicht blindlings alles lobt und so bietet das Buch nach allen Seiten hin Belehrung und eine anregende Lektüre. Die Musikbeilagen bieten nur Fragmente und das ist ein Fehler, dadurch wird das Urteil beschränkt und man lernt Knecht nur aus einigen besonders gut gewählten Abschnitten kennen, die aber jede Übersicht über seine Leistungen verhüllen.

* *Oscar Chilesotti:* Biblioteca di rarità musicali, vol. V. Arie, Canzonette e Balli a 3, a 4 e a 5 voci con liuto di Horatio Vecchi (1590). Prefazione e trascrizione di... Milano (1892) G. Ricordi & Co. Der Titel des Originalwerkes lautet: Selva di varia ricreatione di Horatio Vecchi... Ven. 1590. Ang. Gardano, durch Facsimile hergestellt (der Umdruck ist nicht gut hergestellt und scheint man das Verfahren in Deutschland besser zu verstehen). Darauf 1 Notenseite Facsimile des Originals, die aus der Singstimme mit Text besteht und darauf die Lauten-Tabulatur (6 Linien mit Zahlen und Wertzeichen) enthält. Der Herausgeber teilt aufserdem noch mehrere Originalnotationen in Kopie mit, die für den Historiker von Wert sind. In moderner Partitur sind 11 Tonsätze resp. mehrstimmige Gesänge mit Lautenbegleitung und ein 5st. Saltarello mitgeteilt und 8 Lieder im Originale in Kopie aufser dem Facsimile. Die Kompositionen haben einen mehr lieblichen und klagenden Charakter, sind aber nicht frei von harmonischen Ungeschicklichkeiten. Dass man am Ende des 16. Jhs. das Übel von fünf auf einander folgenden Quinten, Akkorde in der Grundstellung mit der Quint in der Oberstimme, noch nicht empfand, nachdem man bereits dem Wohlklange in hohem Mafse huldigte, ist zu verwundern. (Siehe Seite 6, 2. Zeile.) Die Herausgabe der Tonsätze ist eine wertvolle Bereicherung der Kenntnis des Tonsatzes mit Instrumentalbegleitung

im 16. Jahrhundert. Warum Herr Chilesotti S. 14, 1. Takt auf den Sextakkord von Cmoll mit durchgehendem Bass (f es) ein Fragezeichen setzt und in der Instrumentalbegleitung den Fdurakkord gebraucht, lässt sich nur erklären, dass diese Lesart im Originale steht. Jedenfalls würde ich den Cmoll Sextakkord vorziehen. Die Lautenbegleitung macht hier im 4. Viertel wieder ganz abscheuliche Oktavenfortschreitungen in den äufseren Stimmen. Es lässt sich doch voraussetzen, dass Herr Dr. Chilesotti gewissenhaft übersetzt? Fragliche Stellen mit ? bezeichnet kommen noch öfter vor. Hier müsste der Herausgeber sich für eine Lesart entscheiden und mit seinem Wissen eintreten und nicht die Entscheidung Anderen überlassen.

* Die Verlagshandlung von Artaria & Co. in Wien versendet die Einleitung zur Ausgabe der Kompositionen der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. Die Einleitung selbst rührt vom Prof. Dr. Guido Adler her und giebt eine kurze Übersicht der alten Meister am österreichischen Hofe und über die musikalischen Bestrebungen der drei genannten deutschen Kaiser, 23 Seiten in gr. Fol. Da die Verlagshandlung aber die Hauptsache, nämlich die Partituren zurückhält und nur gegen 50 oder 30 M. aushändigt, so ist uns ein Urteil derselben vorläufig verschlossen. Die Gesamtausgaben älterer Meister wachsen jetzt wie Pilze aus der Erde, so dass es einem Privatmanne eine Unmöglichkeit ist, sich dieselben alle anzuschaffen, da weder der Geldbeutel noch die Räumlichkeiten zureichen. Unsere öffentlichen Bibliotheken sind aber angewiesen solche Neudrucke anzuschaffen, doch leider geschieht dies in einem ganz unzulänglichen Mafse. Die meisten kgl. und städtischen Bibliotheken legen so wenig Wert auf die Anschaffung solcher Neudrucke, dass man lange suchen kann ehe man in Deutschland eine Bibliothek findet, die nur einigermafsen damit versehen ist. Schaffen sie sich doch kaum die Allgemeine deutsche Biographie an, ein Nachschlagewerk, welches doch in alle Fächer einschlägt.

* Neu erschienen sind soeben:

1. Dr. Hugo Goldschmidt. Der Vokalismus des neuhochdeutschen Kunstgesanges und der Bühnensprache. Leipzig 1892. Breitkopf & Härtel. Pr. 1,50 M.

2. Ludwig J. Trüg: Die menschliche Stimme nach Charles Lunn's philosophy of voice.“ Unter Anleitung des Verfassers bearbeitet und ins Deutsche übertragen von ... Düsseldorf 1892. L. Schwann. kl. 8⁰. 2 M.

* *Mozart*'s Augsburger Vorfahren. Zum 5. Dez. 1891, von *Adolf Buff*. Sonderdruck aus der Zeitschrift des histor. Vereins für Schwaben und Neuburg. XVIII. Jahrg. 1891. Eine auf archivarische Forschung beruhende sehr sorgsame Untersuchung der Vorfahren Leopold Mozart's des Vaters Wolfg. Amadeus'. Für die Musik selbst sind dieselben ohne Interesse, es sind Handwerker, besonders Maurer, dennoch ist es schon an und für sich interessant so eingehend mit den alten sozialen Verhältnissen bekannt zu werden.

* Von den niederhessischen Volksliedern, gesammelt von Joh. Lewalter, ist das 3. Heft bei Gust. Fritzsche in Hamburg erschienen. Es enthält 44 Nrn. in 3- und 4st. Satze und schliefst sich den füheren Heften in der Behandlung an. Die Entstehung der Lieder fällt durchweg in die neuere Zeit. Anklänge an ältere Lieder sind kaum zu entdecken. Charakteristisch ist der öftere Wechsel des $^4/_4$ mit dem $^3/_4$ Takt und ist recht bezeichnend für das Volkslied.

* Hierbei eine Beilage: Biographie Raselius' von Auer, Bog. 2.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

| XXIV. Jahrgang. 1892. | Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen. | No. 9. |
| --- | --- | --- |

## Zur Schürmann'schen Oper „Ludovicus Pius".

Schon im Jahrgang 1882 der Monatshefte, S. 51, habe ich erwähnt, dass in manchen Arien des oben genannten Werkes die Wandlung des musikalischen Geschmacks zum Süfsen, Zierlichen, die sich gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts vollzog, bereits zu bemerken sei, dass andere Arien dagegen einen weit einfacheren, edleren Styl erkennen liefsen und sich durch ungemeine Natürlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks auszeichneten. Auch im Vorworte zu meiner Ausgabe des „Ludovicus Pius" (XIX. und XX. Jahrgang der Publikationen) habe ich betont, dass manche Arien unter dem Banne des Zeitgeschmacks stehen und S. 190 habe ich dort die Vermutung ausgesprochen, dass nicht nur die späteren Einlagen, sondern auch einige Arien der ursprünglichen Partitur nicht von Schürmann, vielmehr von einem Andern herrühren, wobei nach Lage der Sache nur an Graun zu denken war.

Diese Vermutung bestätigt sich. Herr Professor Dr. Otto Kade teilt mir nämlich mit, dass in einer zur Grofsherzoglichen Privat-Bibliothek zu Schwerin gehörigen Sammlung „Teutscher Arien" die auf S. 16, 36 und 174 meiner Ausgabe befindlichen und noch drei weitere Arien vorkommen, die ich nicht mit zum Abdruck gebracht habe, wie auch, dass dort jene Arien die Bezeichnung „del Opera: Ludovico pio": per Signor Graun" tragen.

Es wäre mir allerdings erwünschter gewesen, wenn ein Fund solcher Art meinen Indizien-Beweis für Schürmann's Autorschaft zur

Gewissheit erhoben hätte, aber auch Herrn Kade's sehr dankenswerte Mitteilung steht ganz im Einklange mit meinen früheren Ausführungen und selbst jene bestimmte Bezeichnung der aufgefundenen Arien wird die richtige Deutung kaum einen Augenblick beirren können. Ein Angehöriger des mecklenburgischen Fürstenhauses hat vermutlich einer Aufführung der Oper in Braunschweig beigewohnt und dann die seinem Geschmacke zusagenden Graun'schen Arien verlangt. Welche andere Bezeichnung aber hätte der Abschreiber, ohne weitschweifig zu werden, für diese wohl wählen sollen, da er wirklich aus der Oper „Ludovicus Pius" solche Arien abgeschrieben, die Graun zum Autor haben?

War es zu jener Zeit bekanntlich allgemeine Sitte, fremde Arien in die aufzuführenden Opern aufzunehmen, so lag hier noch eine besondere Veranlassung dazu vor: Schürmann drängte die Zeit, er hatte die Oper zur Wintermesse 1726 zu liefern; Graun aber, der erst seit kurzem in Braunschweig bedienstet war, musste daran gelegen sein, sich dort auch als Komponist bekannt zu machen. Auch berichtet Kirnberger (in der dem 2. Bande der „duetti, terzetti etc." vorgesetzten Biographie Graun's) ausdrücklich einen ähnlichen Vorgang: dass nämlich Graun schon vorher in Schürmann's Oper Henricus auceps eigene Arien eingelegt habe und ferner, dass er in allen darauf folgenden Opern, wenn sie gleich nicht von seiner Komposition waren, das, was er selbst und die Mad. Simonetti zu singen hatten, von neuem in Musik gesetzt habe. Kirnberger, der alles dies mündlich von Graun erfahren zu haben scheint, zählt Graun's Opern aus der Braunschweiger Zeit genau auf und erwähnt besonders deren erste, „Polidoro" oder „Polydor" (aufgeführt in der Sommermesse 1726, oder richtiger wohl 1725, da nach Chrysander's Ermittelung Graun schon das Jahr vorher in Braunschweig eingetroffen war). Weshalb schweigt er vom Ludovicus Pius (Wintermesse 1726)? Hätte der Neuling auch diese, also jedenfalls für zwei aufeinanderfolgende Messen Opern geschrieben, so würde das eine gewaltige Leistung und der Auftrag dazu eine so große Auszeichnung gewesen sein, dass sie sicher in Graun's Gedächtnis, wie auch in Kirnberger's Bericht haften geblieben wäre.

Scheinen mir durch diese Erwägungen die äußeren Gründe, die ich bereits im Jahrgang 1882 der Monatshefte für Schürmann's Autorschaft beigebracht habe, noch eine Verstärkung zu erfahren, so sind doch noch gewichtiger, für mich wenigstens, die dafür sprechenden inneren Gründe, über welche sich jetzt, da das Werk der Hauptsache nach

im Drucke vorliegt, jeder Kenner ein Urteil bilden kann. Aus inneren Gründen muss ich sogar ernstlich bezweifeln, dass die Arie „Wohnt noch Mitleid“, wie sie S. 174 meiner Ausgabe zu finden, von Graun komponiert ist, wenngleich sie in der von Herrn Kade aufgefundenen Ariensammlung enthalten. Auch ist hier eine Verwechselung leicht denkbar. Statt der vom fürstlichen Auftraggeber verlangten Graun'schen Einlage (vgl. S. 190 meiner Ausgabe) hat der Abschreiber wahrscheinlich das auf denselben Text komponierte und im Manuskript unmittelbar daneben befindliche Original selbst irrtümlicherweise in Arbeit genommen. Auch die Arie „Dich soll der Freiheit Gold“, S. 36 meiner Ausgabe, scheint mir nicht von Graun herzurühren, doch fehlt mir jeder äufsere Anlass, sie für Schürmann in Anspruch zu nehmen.

**Dr. Hans Sommer.**

---

## Aus von Racknitz'ens Kunstberichten (1801).

Mitgeteilt von **Theodor Distel** in Blasewitz-Dresden.

In der Allgemeinen Deutschen Biographie XXVII, 105 ff. befindet sich ein Artikel Fürstenau's über Joseph Friedrich Freiherrn von Rackwitz (er selbst schreibt sich „zu Racknitz“), dem kursächsischen Hofmarschall und directeur des plaisirs, der auch die Kapelle und das Theater zu leiten hatte.

Mir liegen von ihm u. a. zwei eigenhändig geschriebene Aufsätze aus Dresden vom 2. Mai und 31. Juni (wohl 1. Juli) 1801 vor (K. S. Hauptstaatsarchiv: Lokat 907 Vol. II, Bll. 171 ff. und 179 ff.), welchen ich folgendes auf die Musik Bezügliche und Interessante entnehme.

I. Über Haydn's damals im Werden begriffenen Jahreszeiten heifst es: Von diesem grofsen Tonkünstler kann man sich mit Sicherheit ein neues Meisterwerk erwarten, das seiner *Schöpfung* (1799) gleich kommen wird; übrigens lässt es sich gleichfalls erwarten, dass es dabei an den so beliebten musikalischen Schilderungen, als zum Beispiel lärmendem Donnersturm, murmelnden Bächen und Flüssen und allen möglichen Sonnenauf- und niedergängen nicht fehlen wird. Vielleicht muntert dieses sogar auch einen Komponisten auf, *die vier Weltteile* in Musik zu setzen, und was liefse sich da nicht alles ausdrücken! Der Teneriffa in der höchsten Oktave! Das tote Meer durch ganze Noten und Pausen! Das Gebrülle der afrikanischen wilden Tiere! Die Neigung zu der Tanzmusik der afrikanischen Elefanten! Das Frieren der Grönländer! Die Passierung der Linie, durch eine vermehrte Einheizung des Konzertsaales u. s. w.

In dem zweiten Artikel schreibt von Racknitz, dass *die Jahreszeiten* am 24. April im Saale des Fürsten Schwarzenberg, der unter dem Wiener Adel ein Abonnement veranstaltet hatte, aufgeführt worden sei und dass Haydn früher betreffs seiner Komposition geäufsert haben solle, beim Frühlinge seien ihm unwillkürlich einige Ideen aus seiner *Schöpfung* eingefallen. Über die Nachahmung des Hahngeschreies am Morgen und das Knallen der Jagdflinte äufsert sich mein Gewährsmann dahin, dass diese Nachahmungen bei verschiedenen Zuhörern einen falschen Begriff über die Musik erweckt hätten. Drei Tage später, heifst es endlich, fand die Wiederholung des neuen Werkes statt.

II. *Musik mit Artillerie.*

Ein gewisser Böhm, so meldet von Racknitz, der sich bald für einen kaiserlichen, bald für einen ehemaligen holländischen Offizier ausgiebt, kündigte am 21. April in Trier eine musikalische Vorstellung des Krieges, eine eigene dazu verfertigte Operette vom Professor Schiller*) aus Weimar und eine Anrede an sich selbst, mit Kanonen begleitet, an. Alle Musikliebhaber in Trier und mehrere, die Stelle der Kanonen vertretenden Böller wurden von ihm zu diesem Behufe in Requisition gesetzt und der Virtuos machte viele Vorrichtungen, um in einem dazu bestimmten grofsen Saale zugleich die Musik und die in dem Hofe befindlichen Artilleristen dirigieren zu können. Das Konzert nahm dann seinen Anfang; Böhm begann nämlich mit einer sehr heiteren Bassstimme eine der bekannten Oden von Schiller. Die von ihm dazu verfertigte Melodie war sehr unpassend zum Texte und Böllerschüsse knallten bei jeder, seiner Meinung nach ausgezeichneten erhabenen Strophe, vermutlich um die Zuhörer auf die poetischen Schönheiten aufmerksam zu machen. Dies war die Operette. Nun folgte der Monolog mit obligaten Kanonen. Böhme war Dichter, Komponist und Sänger zugleich. Vom praktischen Werte dieser Anrede und von der Wirkung, welche die Aufführung hervorbringen musste, kann man sich aus folgenden Strophen, welche den Anfang der Anrede enthalten, einen Begriff machen.

Ihr guten Bürger dieser guten Stadt
Wie glücklich bin ich heut — (ein Schuss)
(Knall einiger mit entzündbarer Luft gefüllten Granaten)
Da ich so vortreffliche Männer — (rauschender Lauf der Musik)
An diesem Tage — (ein Knall) . . . etc.

*) Man vgl. das Folgende.

Endlich kam das Hauptstück, dessen Komposition in ihrer Art nicht übel war; bedenkt man aber, dass gleich nach der Ouverture das beständige Feuern von Böllern, mit dem Gekrache von 130 Granaten vermischt, die in einem mittelmäfsig grofsen Saale losgingen, so wird man leicht begreifen, dass die Musik ganz übertäubt wurde und dass die Zuhörerinnen sich nicht zum besten befinden konnten. Einige Damen hielten es daher für billig und recht in Ohnmacht zu fallen, andere hielten sich die Ohren zu und nur wenige hatten Kraft genug, den Lärm auszuhalten. Böhme hielt diese Äufserungen vermutlich für Unzufriedenheit mit dem schwachen Lärm und verstärkte ihn von Augenblicke zu Augenblicke, so dass man sich am Ende auf einem Schlachtfelde zu befinden glaubte. Ein grofser Teil des Publikums wusste nicht, ob dieses Knallkonzert wirklich Beifall verdiene oder nicht, es wurde daher applaudiert als es zu Ende war, ein zweites aber fand keine Zuhörer.

Böhm soll herzlich bedauert haben, dass er nicht 24pfünder statt der Böller habe finden können, um den Effekt zu verstärken.

In Koblenz und Nancy liefen seine Zuhörer beim Anfange der Ouverture davon.

Inzwischen hat der Mann so viele Freude an seiner Kunst, dass er überall Geld zusetzt, um nur den Krieg, so er dem Gehör anzukündigen scheint, nicht aufzugeben.

III. *Orchestrion des Abtes Vogler, Verbesserungen des Orgelbaues.*

So sehr auch die Lebhaftigkeit des Geistes dem Abte Vogler zuweilen zu Thorheiten zu verleiten scheint, ebenso sehr kann man es nicht ableugnen, dass dieser Mann, sowohl durch seine musikalischen Talente und Kenntnisse, als auch ausdauernden Bemühungen, unter die deutschen Tonkünstler gerechnet werden muss, die Achtung und Aufmerksamkeit verdienen.

Die Erfindung seines Orchestrions und die Bemühungen, so er sich gegeben, die Kosten unseres dermaligen so kostspieligen Orgelbaues und deren Unterhaltung zu vermindern, wie auch die Erbauung der Orgel zu verbessern, sind ein neuer Beweis davon.

Bei einem Besuche, welchen er mir machte und bei welchem der Kapellmeister *Schuster* gegenwärtig war, erteilte er von diesen, für unsere Kirchen so wichtigen Gegenstand, folgenden Bericht.

Auf eigene Kosten und durch wiederholte Proben und misslungene Versuche hat der Abt Vogler seiner Aussage nach, mit einem Aufwande von 8000 Thlrn., eine neuerbaute Orgel erfunden, welcher er

den Namen *Orchestrion* beilegt, die mit 1137 Pfeifen, 4 Manualen (zu 63 Tasten), einem freien Pedal (zu 39 Tasten) und 48 Fufston alle Instrumente täuschend nachahmen und ein ganzes Orchester vorstellen soll.

Diese Orgel ist in Amsterdam und Stockholm mit vielem Beifall gehört und von Stettin über Berlin und Pirna zu Wasser nach Böhmen geführt worden, allwo er sie in Prag wiederum zusammensetzen will, um sich daselbst auf selbiger hören zu lassen.

Übrigens behauptet er, durch seine Bemühungen viele Verbesserungen bei Erbauung der Orgeln entdeckt zu haben.

In Berlin hat er z. B. die Umschaffung der St. Marienorgel unternommen, in Neuruppin, auf Befehl des Königs, die Veranstaltung zur Erbauung einer neuen Kirche treffen müssen, welche 38000 Thlr. kosten soll und in welcher er die Erbauung der Orgel für 2000 Thlr. übernommen.

Für diesen Betrag soll die Orgel, obgleich nur 856 Pfeifen, auch einen 32füfsigen Posaunenbass, ein Pedal (24 Tasten) und 4 Klaviere (je 56 Tasten) erhalten.

IV. *Das Müller*'sche *Instrument Dittalleloclange.*

Dieses von einem gewissen Müller in Wien erfundene Instrument ist eigentlich ein doppeltes Fortepiano und unterscheidet sich von den bisherigen dieser Art durch eine besondere Schönheit und Fülle des Tones, welcher einige Ähnlichkeit mit jenen des Basshornes hat und sanfter ist als der gewöhnliche Fortepianoton, vorzüglich die letzte Oktave des Primos, welche von besonderer Annehmlichkeit ist, die kaum die Querflöte erreichen kann. Es ist nicht 3 Quadratschuhe breit und gleich hoch. Die Spielenden sitzen sich gegenüber und sehen sich: A spielt Primo, B. Secondo. Vor den Spielern ist Apollos Leier u. s. w. Der Mechanismus ist einfach und der Künstler verspricht Dauerhaftigkeit.

---

## Zur Bibliographie seltener Musikwerke.

**1.** Erster Theil. | Darinnen begriffen | X. PADUANEN. | X. GALLIARDEN. | X. BALLETEN, | und | X. COURANTEN. | Mit 3. oder 4. Stimmen, | Componirt | Von | *Wolffgang Carl Briegeln*, Fürstl. Säch- | sischen bestaltem Hoff-Cantore | in Gotha. | Cantus Primus. | Zu Erfurt | In Verlegung Johann Birckners, Buchhändlers: | Druckts | Friedrich Melchior Dedekind. | Im Jahr Christi, M. DC. LII. | Roth- und Schwarzdruck. Auf der Titelrückseite Widmung

an Andreas Sommerfeld „hiebevor der höchstlöblichen Cron Schweden über dero Artollerie wohlbesteltem: dieser Zeit aber in der Stadt Erffurt Bestallung begriffenem Obristen", dem Johann Hofstetern von Kühneberg „Königlicher Majestät in Schweden bestaltem Kriegs-Commissario etc." und Nicolaus Bischoff „Königlicher Majestät und Reich Schweden wohlbestaltem Buchhalter" sowie Jost Brochhausen „gewesenen Königlichen Schwedischen Cassirern in Erffurt" gewidmet. Mit dem Datum: Gota den 2. Februarii Anno 1652.

Blatt 3 Vorseite ein Elegidion des M. Johan Frideric. Bronnerus Theosophiae Studiosus. Gotae O ipsis Cal. Febr. A. 1652 und ein Gedicht in deutscher Sprache unterzeichnet: Petrus Plessing Delitianus Misnicus.

Quarto, Signaturen $A_{II}$—$J_{II}$.

Cantus Secundus. | Derselbe Titel aber ganz in Schwarzdruck. Quarto. Signaturen $Aa_{II}$—$Hh_{III}$.

Wiesbaden kön. Landesbibl. (Aus Herborn).

2. Catholisches Cantual | Das ist: | Alt und Neu | Mayntzisches | Gesang-Buch. | Erster Titel, auf dessen Rückseite das Kurmainzer Wappen.

Zweiter Titel: Catholisches CANTUAL, | Das ist: | Alt und neu Mayntzisch | Gesang-Buch, | Darinnen | Die ausserlesenste, theils | alte, theils neue Catholische | Latein- und Teutsche Gesänger | begriffen seynd, so man das | gantze Jahr durch | In denen Kirchen, Schulen, | Wallfahrten, und sonsten | zu singen pfleget. | Sambt dem Basso Generali ad | Organum begriffen. | Anjetzo von neuem übersehen, corri- | girt, und mit vielen neuen Gesangern ver- | mehrt und verbessert. | Cum Gratia, et Privilegio Sac. Caes. Maj. et | Electoris Mogunt. | Et permissu Superiorum. | Mayntz, im Verlag Johann Mayer, | Im Jahr 1724. |

Dem Kurfürsten Lothar Franz von Mainz gewidmet.

Sedez, Register + 588 gez. Seiten. Mit Musiknoten.

Mainz Stadtbibl.

3. Der | nach dem Sinne | der katholischen Kirche | singende Christ. | Zweite Auflage. | Fuld, | gedruckt und verlegt von Johann Jakob Stahel, | Hochfürstl. Hof- und Universitätsbuchhändl. u. Buchdruckern. | 1781. |

Octavo, 4 n. gez. Blätter Vorwort des Bischofs Heinrich von Fulda: Gegeben Fasanerie den 17. Junii 1778 + 2 n. gez. Blätter Register der Liederanfänge + 480 Seiten Text. Mit Musiknoten.

In meinem Besitz.

**4.** OPUS NOVUM | SEX MISSARUM | Quarum I. pro singulis Diebus Festis & Dominicis, ex A. II. verò est Missa Solemnis ex C. | Missa III, IV, & V. iterum ùt prima pro singulis Diebus Festis & Dominicis VI. autem est | Missa Defunctorum. Notandum praeterea est, quòd hae Missae constent 4. Vocibus C. A. | T. B. 2 Violinis necessariis. 2 Clarinis ad libitum. Organo. Violoncello non obligato. | PLURIMUM REVERENDO, PRAENOBILI AC MAGNIFICO, | EXIMIO, AC DOCTISSIMO DOMINO, | D. IOANNI | MARTINO KETTLER | S. S. THEOLOGIAE DOCTORI REVERENDIS- | SIMI AC CELSISSIMI PRINCIPIS NOSTRI | CONSILIARIO INTIMO, AC VICARIO IN SPIRITUALIBUS GENERALI, CONSI- | STORII ASSESSORI, AC PAROCHO AULICO, NEC NON INSIGNIS ECCLESIAE | HERBIPOLENSIS AD UTRUMQUE SANCTUM JOANNEM IN HAUGIS | DECANO MERITISSIMO. | DICAT, DEDICAT, AC CONSECRAT. | AUTHOR | R. P. **BENEDICTUS GEISLER** | CANONICUS REGULARIS IN TRIEFFENSTEIN PROFESSUS. | OPUS I. | ORGANO Apud Joannem Jacobum Schnell Reverendissimi ac Celsissimi Principis & Episcopi Bamber- | gensis & Herbipolensis, &c &c Musicum Aulicum & Cameralem, qui Typum accuravit, Exem- | plaria reperienda sunt. Bambergae Anno MDCCXXXIX. | Die Vorrede ohne Datum bietet für die Musikgeschichte nichts von Belang.

Erstes Stb.: Organo 2 n. gez. Blätter Titel und Vorwort + den Signaturen A—$N_2$. —

Zweites Stb.: Tenore, ohne Titel, mit den Signaturen A — F + A — $I_2$. —

Drittes Stb.: Alto, ohne Titel, mit den Signaturen A — G + A — $L_2$. —

Viertes Stb.: Basso, ohne Titel, mit den Signaturen A — I. (defect). —

Fünftes Stb.: Canto, ohne Titel, mit den Signaturen A — $F_2$ + A — $L_2$. —

Sechstes Stb.: Violino I, ohne Titel, mit den Signaturen A — $I_2$ + A — $Q_2$. —

Siebentes Stb.: Violino II, ohne Titel, mit den Signaturen A — I + A — $O_2$. —

Achtes Stb.: Violoncello, ohne Titel, mit den Signaturen A — I + A — $Q_2$. —

Neuntes Stb.: Cornu vel Clarino I, ohne Titel, mit den Signaturen A — $C_2$ + A — E.

Zehntes Stb.: Cornu vel Clarino II, ohne Titel, mit den Signaturen A — $C_2$ + A — E. —

Folio, 10 Stb., deren Tenore, Basso, Cornu I und II doppelt vorhanden. Fétis' Biographie kennt den Autor Geisler nicht.

In meinem Besitz.

5. Titel in Kupferstich: GRADUALE | MISSALI ROMANO, CANTUI VERO GRE- | GORIANO-MOGUNTINO | accommodatum. IUSSU ET AUTORITATE | EMINENTISSIMI AC REVEREN-| DISSIMI | DOMINI | D. JOANNIS PHILIPPI, | SACRAE SEDIS MOGUN | TINAE ARCHI-EPISCOPI, S. R. I. | PER GERMANIAM ARCHI-CANCELLA- | RII, PRINCIPIS ELECTORIS, EPISCOPI | HERBIP. ET WORMAT. FRANCIAE | ORIENT. DVCIS, etc. | Domini nostri Clementissimi editum | MOGUNTIAE, | Anno M. DC. LXXI. |

Die Emblemen des Kupferstichs zeigen oben Gott Vater und Christus in den Wolken, links Maria und Johannes, musicierende Engel, links in der Mitte St. Martinus, rechts St. Kilianus, unten das Wappen: Mainz-Schönborn, Wirzburg und Worms.

Titel in Buchdruck: GRADUALE MISSALI ROMANO, | CANTUI VERO GREGORIA- | NO-MOGUNTINO | ACCOMMODATUM | IUSSU ET AUTORITATE | EMINENTISSIMI AC REVERENDISSIMI | DOMINI | D. IOANNIS | PHILIPPI, | Sacrae sedis Moguntinae Archi- Epi- | scopi, Sacri Romani Imperii per Ger- | maniam Archi-Cancellarii, Principis | Electoris, Episcopi Herbipolensis & | Wormatiensis, Franciae Orientalis | Ducis etc. | MOGVNTIAE, | typis Christophori Kuechler typographi aulici | ANNO M. DC. LXXI. |

Seite 1 des Textes: In festo duplici primae classis.
Seite 13: In dominicis diebus. In dominicis diebus per annum.
Seite 27: Modus respondendi praefationibus missarum.
Seite 43: Proprium missarum de tempore. Dominica prima adventus.
Seite 453: Proprium missarum de sanctis. Festa Novembris etc.
Seite 678: Commune sanctorum. In vigilia unius apostoli.
Seite 688: Missae votivae.
Seite 717: missa pro eligendo summo pontif. etc.
Seite 753: Missa pro defunctis.

Groſsfolio, Kupferstichtitel + Drucktitel + Vorwort (= 3 n. gez. Blätter) + 768 gez. Seiten + 2 n. gez. Blätter Inhaltsverzeichnis. Rot- und Schwarzdruck. Mit Initialen in Metallschnitt und Choralnoten auf fünf Linien. Die für die Geschichte des Mainzer Chorals wichtige Vorrede folgt bei der Seltenheit des Werks hier in vollem Wortlaut: Joannes Philippus, Dei gratia s. sedis Moguntinae archi-episcopus, sacri Romani imperii per Germaniam archi-Cancellarius princeps

elector, episcopus Herbipolensis & Wormatiensis, Franciae Orientalis dux etc. Universo clero nostro per archi- et dioeceses nostras Moguntinam, Herbipolensem et Wormatiensem salutem in domino. Cum archiepiscopalis nostri muneris ratio a nobis hoc imprimis exigat, ut cultum divinum, quem praedecessorum nostrorum non pauci in tot ecclesiis archi- & dioecesium nostrarum munificè ante plura saecula fundarunt, & ad nostri usque regiminis tempora, etiam sub saevissimis bellorum motibus conservarunt: sub electorali nostro regimine omni meliori modo promovere satagamus, hinc est quod horarum canonicarum Moguntini ritus divinum officium, quod a Romano jam dudum in multis deflexerat, illi denuo (reservata duntaxat cantus Moguntini tot saeculorum decursu recepti pristinâ melodiâ) confor . . . (Beschädigung des Texts) um duximus. In quem finem jam nostro . . . dio prodierunt in lucem praeter antipho . . . duas partes, Aestivalem unam, hyemalem alteram, etiam hebdomadariam, ex quo communia de tempore & sanctis desumi possunt. Ut autem missarum quoque sacrificia ad normam missalis Romani deinceps decantari possent, è re nostrarum ecclessiarum fore existimavimus, antiquum quoque graduale Moguntinum recognitioni subijcere, & ubi a Romano in textu discrepat, eidem ex asse illud conformare. Huic labori viros ecclesiasticos, & in cantu chorali probe exercitatos praefici curavimus, qui singulari industria & optima fide in hoc opere versati, illud tandem ad votum nostrum feliciter perfecerunt. Ne autem tam utilis lucubratio tractu temporis intercideret, typis publicis eam excudere jussimus. Quando igitur ea, quae nostrarum erant partium in hac re adimpleverimus, metropolitanae nostrae Moguntinensis & cathedralium Herbipolensis & Wormatiensis praelatos in domino exhortantes obtestamur; caeteris autem quarumcunque collegiatarum & parochialium intradictarum archi-ac dioecesium terminos constitutarum ecclesiarum praelatis, rectoribus, & curatis in virtute sanctae obedientiae & sub poenis nostro arbitrio infligendis mandamus, ut quantocyus suis ecclesiis de . . . recognitis gradualibus non minus quam de supra memoratis antiphonariis provideant, & uniformitatem, tam in missarum solenniis, quam in horarum canonicarum psalmodia a suis quam exactissime observari procurent, in quo illorum conscientias oneramus, & harum serie declaramus nullos in conscientiâ tutos esse, & fructus suos facere, qui post receptionem Romani officii semel factam in fraudem hujus nostrae sanctionis intra vel extra chorum solius brevitatis gratia à festo Paschatis juxta rubricas Moguntini breviarii ordinaria nostrâ authoritate sublati matutinum sub tribus duntaxat lectionibus & totidem

psalmis, missam vero toto tempore paschali singulis dominicis de resurrectione in cathedralibus, collegiatis, parochialibusque ecclesiis porro cantare praesumpserint.

Dabantur in arce nostrâ Mariana supra civitatem nostram Herbipolensem, sexta die mensis Octobris. Anno a virginis partu orbi salutifero. M. DC. LXXI. —

Das Werk mit den dazugehörigen andern Büchern wurde mit ungeheuren Kosten auf bestem Papiere hergestellt und die Typen und Noten ganz neu dazu gegossen. Mitredigent für die Musik des Werkes war **J. Jacob Froberger** (geb. um 1635 zu Halle, gest. um 1695 zu Mainz), was bislang unbeachtet blieb.

Das einzig bekannte Exemplar besitzt die Bibliothek des St. Paulusmuseums zu Worms, wohin dasselbe aus meinem Besitze gelangte. Baronet Sutton liefs dieses Werk auf seine Kosten in kleiner Auflage um 1872—1874 neu drucken, dasselbe ist zu Kiederich im Rheingau noch im kirchlichen Gebrauche.

Damit stehen in engster Verbindung folgende zwei Druckwerke:

6. Kupferstichtitel: EXTRACTVS | ANTIPHONARII | Complectens | Vesperas Dominicarum, et Festorum || totius anni pro parochis Archi-Dioecesis | Moguntinae, Breviaris Romano, Cantui | verò Gregoriano-Moguntino | Accommodatus | Jussu & Autoritate | Eminentissimi ac Reverendissimi Domini | D. LOTHA RII FRIDERICI | SANCTAE SEDIS MOGUNTINAE | ARCHI-EPISCOPI, S. R. I. PER GER- | MANIAM ARCHICANCELLARII | PRINCIPIS ELECTORIS, EPIS- | COPI WORMAT. ET SPIR. | PRAEP. WEISSENB. | ET ODENH. | Domini nostri Clementissimi | Editus. | MOGUNTIAE. | M. DC. LXXIII. | In der Kupfersticheinrahmung oben Gott Vater und Sohn, unterhalb musicierende Engel, links unterhalb St. Martinus, rechts St. Bonifacius, unten quer Alliancewappen: Mainz-Worms-Speier-Metternich.

Grossfolio, Titel + 404 gez. Seiten + XLVIII gez. Seiten enthaltend das commune sanctorum. Seite 404 steht unten: MOGUNTIAE | Ex Typographejo CHRISTOPHORI KÜCHLERI, Typographi Aulici. | MDCLXXIV. | In der Ausstattung wie voriges Werk gehalten.

Mainz Stadtbibl. und Worms St. Paulusmuseum (ohne Titel), welche früher beide mein Eigentum waren, das dritte in meinem Besitz.

7. Titelkupfer Wappen Mainz-Schönborn und vier andere, vier desgleichen in den Ecken. Drucktitel: MANUALE | ECCLESIASTICUM, | Pro Archidioecesi Moguntina, | IUSSU ET AUCTORITATE | Emi-

nentissimi ac Celsissimi Principis, ac | DOMINI, | D. LOTHARII | FRANCISCI, | S. SED. MOGUNTINAE ARCHI- | Episcopi, Sacri Romani Imperii per Ger- | maniam Archi- Cancellarii, Principis Electoris, Epi- | scopi Bambergensis, &c. | EDITVM, ET AD RITVM BREVIARII ET | OFFICII ROMANI ACCOMMODATUM. | In Vesperis Sabbathinis & Dominicalibus, | uti & aliis majoribus Festivitatibus per annum, nec non | in Processionibus, sepulturis ac Missis usurpandum. | MOGUNTIAE, Typis JOANNIS MAYERI, Typog. | Aulico-Academici. ANNO M. DCCI. | Rot- und Schwarzdruck. Titelrückseite leer. Blatt 2 steht die Vorrede, Blatt 3—4: Brevis et compendiosa introductio ad cantum choralem (eine Art Unterricht über Gesang und Musiknoten).

Seite 1: De vesperis.

Quarto, Kupferstichtitel + Drucktitel + 1 Blatt Vorrede + 2 Blätter Anleitung + 4 n. gez. Blätter + 548 gez. Seiten + 4 n. gez. Blätter Register. In der Ausstattung an vorige beide Nummern sich anschliessend.

Worms St. Paulusmuseum, das früher mir gehörte, ein zweites Exemplar (defect) in meinem Besitz.

8. DIALOGI, | Oder | Gespräche zwischen Gott, | Und | Einer gläubigen Seelen, | Aus den Biblischen Texten zusammen gezogen, | Und | Componirt in 2. 3. und 4. Stimmen, | Nebenst dem Basso Continuo, | Von | *Andrea Hammerschmieden*, | Organisten in Zittaw, | Erster Theil. | VOX IV. | Dressden, | In Verlegung Christian Bergen, | Gedruckt in Seyfferts Druckerey, | M. D. C. LXIX. | Titelrückseite leer.

Beginnt: Ich bin die Wurtzel etc. Schließt: XV. Wenn Gott auf unsre Lenden etc.

Quarto, Signaturen Aaaa ii — Eee 3. Vorseite des letzten Blatts: Register über die enthaltenen XV Lieder.

Dasselbe, gleicher Titel. VOX V. & ult. |

Quarto, Signaturen Aaaaa 2 — Eeeeee.

Wiesbaden kön. Landesbibl.

9. Geistlicher | DIALOGEN | Ander Theil, | Darinnen | Herrn Opitzens | Hohes Lied Salomonis | In 1. und 2. Vocal-Stimmen, 2. Violinen, einem In- | strumental- und General-Bass | componiret, | Von | *Andrea Hammerschmieden*. | VIOLINO SECONDO. | Dressden, in Verlegung Christian Bergen, | Churfl. | Sächsischen Hofe-Buchdruckern, gedruckt in | Seyfferts Druckerey, 1658. | Titelrückseite leer.

Anfang: Liebster sage in süssen Schmertzen. XV. Wer Gott das Hertze giebet.

Quarto, Signaturen Aaaa 2 — Eeee 2. Vorseite des letzten Blatts:

Register über XIV Lieder.

Wiesbaden kön. Landesbibl. (aus Herborn). —

(Fortsetzung folgt.)

---

# Mitteilungen.

* Sechs bisher nicht gedruckte dreistimmige Chansons (für Tenor, Diskant und Kontratenor) von *Gilles Binchois* (c. 1425) aus dem Codex Mus. Ms. 3192 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek in moderne Notierung übertragen, mit neuem (deutschen) Text herausgegeben von Dr. *Hugo Riemann*. Als Manuskript gedruckt. Wiesbaden 1892. Gr. 4⁰. 12 Seiten Text und 7 Seit. Musik.

Binchois, ein älterer Zeitgenosse Dufay's, da er nur mit der schwarzen und roten Note notiert, wie Herr Dr. Riemann nachweist, war bisher nur durch eine Chanson (Ce mois de May, 3 voc.) bekannt, die Kiesewetter zweimal veröffentlicht. Obiger Herausgeber hat am Schlusse seiner Arbeit versucht, die fehlerhaften Stellen derselben durch bessere Lesarten zu verbessern. Der Münchener Codex, wie ihn der Verfasser nennt, besteht nur aus 4 Doppelblättern in hoch 4⁰, die einst zu Einbänden verwendet und, als man den Wert erkannte, wieder abgelöst wurden. Durch die Benützung zu diesem ungehörigen Zwecke sind sie arg verstümmelt worden, doch ist immer noch so viel unverletzt geblieben, dass es Herrn Dr. Riemann möglich war 5 derselben vollständig herzustellen, von den anderen 6 sind nur einzelne Stimmen vorhanden, die der Herausgeber aber ebenfalls im Texte mitteilt. Wir erhalten dadurch eine sehr wertvolle Gabe zur Beurteilung des leider noch so wenig bekannten und einst hoch gefeierten Meisters. Der Herausgeber giebt in der Einleitung eine Übersicht über das, was bisher über Binchois bekannt geworden ist. Was den bibliographischen Teil der vorliegenden Arbeit betrifft, so sei noch erwähnt, dass sich auch im Codex 568 der Bibliothek Estense zu Modena 1 Gesang befindet. Ferner werden die 37 Tonsätze in den Trienter Chorbüchern zur Zeit in Wien von Herrn Dr. Mantuani spartiert, wie derselbe überhaupt sämtliche Tonsätze der 6 Codices in Partitur setzt. Dieselben befinden sich zur Zeit überhaupt nicht mehr im Besitze von Trient, sondern sind der Bibliothek in Innsbruck auf Widerruf einverleibt. Obige Einleitung, welche jede der Chansons ausführlich bespricht, giebt auch sehr beachtenswerte Aufklärungen über die Notierungsweise resp. über die alte Mensuralnote. Besonders ist die Anwendung der roten Note und der roten Punkte wichtig, die eine Verkürzung um die Hälfte bedeutet, so dass also eine rote halbe Note (Minima) nur eine Viertelnote (Semiminima) gilt. Was nun die Wiedergabe in Partitur betrifft, so geht der Herausgeber von der Ansicht aus, dass man die alten Tonsätze überhaupt nicht in dem Werte der alten Tonzeichen wiedergeben, sondern sie um den 4. Teil ihres Wertes verkürzen solle, um sie dem heutigen Leser anschaulicher zu machen und die abschreckenden Pfundnoten zu vermeiden. Der

Verfasser hat kürzlich diese Ansicht im Musikalischen Wochenblatte von Fritzsche in Leipzig ausführlich dargelegt und mit Beispielen veranschaulicht. Allerdings erhalten wir den gleichen Eindruck von den alten Tonsätzen, wenn sie zu Gehör gebracht werden, denn da schmelzen die Breves, Semibreves und alle folgende gröfstenteils auch auf den 4. Teil ihres Wertes zusammen, ohne dass der Zuhörer eine Ahnung davon hat mit wie schweren Notengattungen die Gesänge notiert sind. Ich möchte aber doch dieser Neuerung bei einer wissenschaftlichen Ausgabe alter Musiknoten nicht zustimmen. Nicht etwa aus Gewohnheit, sondern aus Achtung vor der alten Notation und auch aus Furcht, dass damit Unfug getrieben wird. Wer soll z. B. bestimmen welche Werke aus dem 17. Jahrhundert in der Verkürzung und welche in der Orginalnotation wiedergegeben werden sollen. Wer mit der Literatur dieser Zeit vertraut ist wird wissen, dass sich schon am Ende des 16. Jahrhunderts eine leichtere Schreibweise in schnelleren Noten Bahn brach und die Anwendung von 8tel Noten gar nichts seltenes war, demnach den sogenannten Tactus verkürzte, denn im 16. Jahrhundert wurde die ganze Note als Takteinheit markiert, während man heute meistenteils die Viertelnote taktiert. Wenn man nun diese 8tel Noten um den 4ten Teil verkürzen wollte, so würden es 64tel Noten und gäben dem Tonsatze ein Aussehen, welches seinem Charakter keineswegs entspräche. Beträfe nun die 4fache Verkürzung gar Werke der neuen Schreibweise, die sich im 17. Jahrhundert durch Erfindung des Sologesanges mit Begleitung Bahn brach, so käme geradezu etwas Unsinniges zu stande. Wer die Werke des 16. Jahrhunderts zu würdigen weifs, wird auch an den langen Noten keinen Anstofs finden und wird eben wissen, dass die Semibrevis die Takteinheit darstellt und danach das Tempo einzurichten wissen, auch wird er dabei immer noch in Betracht ziehen müssen, ob er einen geistlichen oder weltlichen Satz zur Darstellung bringen will. Was nun die 5 dreistimmigen Chansons von Binchois betrifft, so müssen wir Herrn Dr. Riemann zu Dank verpflichtet sein dass er keine Mühe gescheut, sie in unsere Notenschrift zu übertragen, denn sie geben uns Gelegenheit die Leistungen einer Zeit zu beurteilen, die uns immer noch sehr unbekannt ist. Wir treffen eine Klarheit und Einfachheit der Stimmenführung, die uns in Bewunderung versetzt und das Lied S. 4 „Vostre alée me desplaist“ bietet auch schon Stellen des Wohlklanges, ganz abgesehen von den fast modernen Nachahmungen.

* Der amsterdamer a capella-Chor unter Leitung seines Dirigenten Herrn *Dan. de Lange* gab in Wien in der Ausstellung für Musik und Theaterwesen (über welche wir nächstens berichten werden) 3 Konzerte, welche nur aus Kompositionen altniederländischer Komponisten bestanden. Der Chor bestand nur aus 9 Damen und 9 Herren (die kunstliebende amsterdamer Kaufmannschaft hatte freiwillig 10000 fl. gezeichnet, um dem Vereine Gelegenheit zu geben der Welt zu zeigen was er leistet; — wo findet sich wohl eine gleiche Bereitwilligkeit, wenn es sich um die Kunst handelt?) und leistete ganz Aufserordentliches, sowohl was Gesangstechnik, Schönheit des Tones, als Vortrag, Sicherheit und Ensemble betrifft. Die Konzerte haben den Besuchenden einen Genuss gewährt wie er wohl sonst nie wieder zu erreichen ist. Die Wiener standen zwar (wie überall) verständnislos den Leistungen gegenüber und das erste und zweite Konzert war leer, erst als die Zeitungen einstimmig ihre Begeisterung kund gaben, war das dritte und letzte Konzert gut besucht, d. h.

der Saal, der etwa 300 Menschen fasst, war dicht besetzt. Sie sangen Kompositionen vorzugsweise von *Sweelinck*, dem amsterdamer Meister. Als Herausgeber desselben hatte der Schreiber dieser Zeilen ein besonderes Interesse daran und das frühere Urteil, was derselbe oft in diesen Blättern über Sweelinck's Gesangskompositionen gefällt hat, muss dahin geändert werden, dass Sweelinck zwar sich in der Schreibweise von seinen italienischen und deutschen Zeitgenossen unterscheidet, trotzdem aber ebenso gewandt, wohlklingend und inhaltlich wertvoll schreibt. Seine Gesangswerke klingen vorzüglich, hinterlassen einen nachhaltigen Eindruck und wirken selbst auf den Laien wie elektrisch. Besonders der Psalm 134 „Orsus, serviteurs du Seigneur", war von erhebender Wirkung und dabei so klar und verständlich als wenn der Satz heute geschrieben wäre. Die Nachahmung des Glockengeläutes erweckte nicht den Eindruck einer Spielerei, sondern den des höchsten Entzückens. Die Zuhörerschaft war aufser sich vor innerlicher Bewegung und überall hörte man nur das Bedauern die früheren Aufführungen versäumt zu haben. Aufserdem sangen sie Josquin des Près, Jakob Obrecht, Chrstn. Hollander u. a. Das Programm zerfiel stets in 2 Abteilungen, deren erste geistliche und die letztere weltliche Gesänge enthielt. Die weltlichen waren von Clemens non Papa, Lassus, Certon, Des Près u. a. Der Vortrag der letzteren war meiner Ansicht nach zu modern, er spitzte sich zu sehr zu einer raffinierten Vortragsweise zu und wurde durch die Gleichartigkeit der Vortragsart manieriert. Etwas mehr Naivität im Vortrage, ohne dabei in Monotonie zu geraten, würde wohl anpassender gewesen sein. Bei der Schönheit und Klangfülle jeder einzelnen Stimme, besonders bei den Solovorträgen (d. h. im drei und mehrstimmigen Satze) staunte man über die Gesangskunst der alten Meister und ihre gewandte und lebensvolle Stimmführung. Selbst eine dreistimmige Komposition erzeugte eine Klangwirkung, die ganz vergessen liefs, dass nur 3 Sänger (Sopran, Tenor und Bass) dieselben ausführten. Im ersten Konzert trug ein wiener Organist eine Fantasie von Sweelinck für Orgel vor. Wir wollen den Namen desselben verschweigen, denn er spielte so unsicher als wenn er die Piece nie geübt hätte und der Eindruck wurde geradezu peinlich. Leider sah sich dadurch Herr de Lange gezwungen von ferneren Versuchen in betreff von Orgelvorträgen abzustehen. Dem amsterdamer Chorvereine sei aber abermals unser Dank abgestattet für den hohen Kunstgenuss, den er durch seine aufserordentlichen Leistungen uns bereitet hat.

* Über das Leben und die Kompositionen des *Matthaeus Apelles von Löwenstern*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde bei der philosophischen Fakultät der Universität Rostock von *Hugo Steinitz*. Breslau 1892, F. W. Jungfer's Buchdruckerei, Harrasgasse 2. 8⁰. 48 Seiten. Eine auf Quellenforschung und historischer Sachkenntnis gut geschriebene Biographie. Löwenstern war Liederdichter und Komponist und bekleidete die Posten eines Rentmeisters, Sekretärs und fürstlichen Rates und wurde schliefslich vom Kaiser Ferdinand II. in den Adelstand erhoben und zum kaiserlichen Rate ernannt. Aufserdem war er Vorsteher der Schule in Bernstadt in Schlesien und leitete daselbst die Kirchenmusik. Er war am 20. April 1594 zu Neustadt bei Oppeln geboren und starb in Breslau den 16. April 1648. Er war bisher durch v. Winterfeld nur als Komponist von geistlichen Liedmelodien bekannt. Herr Steinitz führt ihn auch als Komponist eines Dramas „Judith", einer Reihe von Motetten, die sich den vielstimmigen Kompositionen Gabrieli's anschliefsen und

von Konzerten im Stile Viadana's an und weist stets die Fundquelle der Kompositionen nach. Gerade das Letztere wird von vielen Schriftstellern noch versäumt und bei der Zerstreutheit der Kompositionen eines Meisters sind diese Nachweise von der gröfsten Wichtigkeit. Man bedauert bei der sehr brauchbaren Arbeit nur, dass keine Tonsätze Löwenstern's mitgeteilt sind. Einige Sätze aus der Judith, eine Motette und ein Konzert hätten die Arbeit zu einer vollendeten erhoben.

* *Sittard*, Prof. *Jos.*, Kritische Briefe über die Wiener internationale Musik- und Theater-Ausstellung von . . . Hamburg 1892 C. Boysen. 8⁰. IV u. 88 S. Abdruck aus dem Hamburgischen Correspondenten mit Zusätzen. In des Verfassers gewandter Darstellungsweise lesen sich die 7 Artikel sehr unterhaltend und geben eine gute Übersicht über das Ausgestellte. Lob und Tadel weifs er sehr wohl und mit Recht auszuteilen. Manche Curiosität ist ihm aber entgangen, die wohl gerügt werden konnte, so z. B. die in Papier eingewickelten Haare Beethoven's (aus dem british Museum). Die lange Reihe in Cartons steckenden kleinen Bücher ohne jeden erklärenden Zettel — wahrscheinlich sind es einige hundert Textbücher — (Liceo mus. in Bologna), ferner die geheimnisvoll zugeklappten Bücher, an denen man wahrscheinlich den abgenutzten alten Pappeinband bewundern soll. Der Musikbibliographe geht oft mit Kopfschütteln an den Glaskasten vorbei. Dabei noch die merkwürdige Verfügung von allerhöchster Stelle, dass jede Notierung aufs Strengste verboten ist. Wer nicht das Glück hat einen der wachhabenden Musikgelehrten zu kennen, der geht sehr unbefriedigt nach Hause. Wir möchten übrigens Herrn Professor Sittard noch darauf aufmerksam machen, dass die auf S. 1 u. 2 genannten alten Meister zum gröfsten Teile nachweislich nicht in Wien gelebt haben, wie Josquin Desprès, Heinr. Isaac und Senfl (beide in Innsbruck), Hassler, der nur den ksl. Titel trug und am wenigsten Pierre de la Rue.

* Für Liebhaber seien noch folgende neu erschienene Bücher angezeigt, welche nicht in das Fach der Musikgeschichte gehören: 1. Dr. Ernst Meinck: Die sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Nibelungendichtung Richard Wagners. Von . . ., Berlin 1892. Em. Felber. 8⁰. 328 S. 2. Ingénieur Frédéric Hesselgren: Proposition d'un diapason universel tiré de la gamme naturelle fondamentale. Turin 1892. Pierre Celanza et Cie. gr. 8⁰. 12 S.

* Als Mitglieder sind im laufenden Jahre der Gesellschaft für Musikforschung beigetreten die Herren *J. Auer* in Amberg, *Lionel Benson*, Esq., in London, *Hugo Conrat* in Wien, *Hugo Goldschmidt* in Breslau, Organist *Hirche* in Templin, *H. Pauli* in Trier, Prof. *Adolf Prosniz* in Wien und *G. Voigt* in Halle.

* Hierbei eine Beilage: „Andreas Raselius“ von Auer. Bog. 3.



Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

| XXIV. Jahrgang. 1892. | Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. — Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen. | No. 10. |
|---|---|---|

## Zur Bibliographie seltener Musikwerke.

(Fortsetzung.)

**10.** *Andreas Hammerschmidts* | VI. Stimmige | Fest- uñ Zeit-Andachten, | Für das Chor. | Dritte Stimme. | DRESDEN, | In Verlegung Christian Bergens, | Gedruckt durch Melchior Bergens Churfl. Sächs. Hoff-Buchdr. | sel. nachgelassene Wittbe und Erben, | Anno 1670. | Titelrückseite leer.

I. Nun komm der Heyden Heyland etc.

Quarto, Signaturen Aaa 2 — Ooo 3. Auf der Vorseite des letzten Blatts Register der Liederanfänge, auf der Rückseite abschliefsend.

Wiesbaden, kön. Landesbibl. (aus Herborn).

**11.** Handschrift. Titel: Anno 1686 ad dei ter optimi terque maximi necnon eiusdem intemeratae Matris Mariae patronae advocataeque primariae, s. Waburgis (!) et omnium sanctorum maiorum gloriam et honorem tum in usum cantu chorali edoctae iuventutis et accrescentis chori Vinicellani praesentem ac pernecessarium librum vulgo missale Romanum sive graduale dictum scripsit Joannes Wendelinus Pretz anno 1686 dum ibidem pro viribus ludirectoris officio fungeretur ab annis 1673—92.

Folio, Papier. Enthält ein Graduale.

In meinem Besitz.

**12.** HOLOCAUSTOMA | ECCLESIASTICUM | COELO ET MUNDO OBLATUM | CONTINENS | OFFERTORIA | FESTIVALIA

| PER ANNUM OCCURRENTIA, | ET IN ORDINE SUBSEQUENTIA | XXXXXX. | IN TRES PARTES DIVISUM. | PARS I. | COMPLECTITUR | OFFERTORIA XX. | AB ADVENTU USQUE AD PASCHA | EXCLUSIVE, | CUM APPENDICE | VI. ANTIPHON. STELLA COELI &c. | DE B. V. MARIA. | à | Canto, Alto, Tenore, Basso, II. Violinis & Organo | necessariis, Violoncello, Tubis vel Lituis, ac Tympano in solen- | nioribus Festis ad Libitum adhibendis. | Authore | P. *Valentino Rathgeber*, | Ord. S. Benedicti, Monasterii Banthensis in Franconia | Professo, Patriâ Ober-Elsbacensi | OPUS XIV. | CANTO. | AUGUSTAE VINDELICORUM, | Typis & sumptibus JOANNIS IACOBI LOTTERI, An. MDCCXXXIV. |

Folio, Signaturen hAHK.

Stb. 2 Tenore mit gleichem Titel, Signaturen ♂a — ♂I.
" 3 Basso mit gleichem Titel, Signaturen ⊙A — ⊙$H_2$.
" 4 Organo mit gleichem Titel, Signaturen A — $L_2$.
" 5 Violino I. mit gleichem Titel, Signaturen †A — †L.
" 6 Violino II. mit gleichem Titel, Signaturen *A — *L.
" 7 Violoncello mit gleichem Titel, Signaturen A — $L_2$.
" 8 Tuba vel Lituo I. mit gleichem Titel, Signaturen ♀A — ♀E.

In meinem Besitz, der Altus fehlt.

**13.** PSALMODIA | VESPERTINA, | COMPLECTENS | QUATUOR VESPERAS | INTEGRAS | De Dominica, Beatissima Virgine MARIA, & APOSTOLIS, | ITEM | PSALMOS RESIDUOS | PER ANNUM PASSIM OCCURRENTES, | ET | COMPLETORIUM, | à 4. Voc. ord. partim 2. Violin. partim Violino unisono, Organo, | ac Violoncello, Tubis, vel Lituis ex C. ad primas Vesperas, & Completorium, | pro libitu adhibendis. | QUAM | DENUO IN OMNIBUS CHORIS MUSICIS | PRODUCENDAM | EXHIBET | P. *Valentinus Rathgeber*, | Ord. S. Benedicti Ober-Elsbacensis Franco ad SS. Pe- | trum & Dionysium in Banth Professus. | OPUS IX. | CANTO. | Cum permissu Superiorum. | AUGUSTAE-VINDELICORUM, | Typis & Sumptibus JOANNIS IACOBI LOTTERI, MDCCXXXII. |

Folio, 2 n. gez. Blätter + Signaturen A — M + 1 n. gez. Blatt Musikalienverlagankündigung.

Zweites Stb.: Tenore mit gleichem Titel, 2 n. gez. Blätter + den Signaturen Aaa—$Ll_2$.

Drittes Stb.: Basso mit gleichem Titel, 2 n. gez. Blätter + den Signaturen Aaaa—$Llll_2$.

Viertes Stb.: Organo mit gleichem Titel, 4 n. gez. Blätter + den Signaturen *A — *A.

Fünftes Stb.: Violoncello mit gleichem Titel 2 n. gez. Blätter + den Signaturen *A — *O.

Sechstes Stb.: Tympano mit gleichem Titel 2 n. gez. Blätter + den Signaturen [A] — [B].

In meinem Besitz, Altus und zwei Violinhefte scheinen zu fehlen.

**14.** HARMONIA MARIANO-MUSICA, | SIVE | OPUS MISCELLANEUM | EXTRA-ORDINARIUM, | Juxta | Diversitatem Temporum | pro universis Choris Musicis Catholico-Romanis | CONTINENS | VI. LITANIAS | LAURETANAS | de B. V. MARIA, | CUM | XV. ANTIPHONIS | ALMA REDEMPTORIS III. | AVE REGINA COELORUM III. | REGINA COELI LAETARE III. | SALVE REGINA VI. | TE DEUM LAUDAMUS II. | MISERERE II. | à | IV. Vocibus ordinariis C. A. T. B. II. Violinis necessariis, | II. Tubis vel Lituis ex diversis Clavibus, & Tympano, ad placitum | adhibendis vel omittendis cum duplici Basso Continuo. | Praelo publico exposita | â | P. *VALENTINO RATHGEBER,* Ord. D. Bened. | Coenobii Banthensis ad SS. PETRUM & DIONYSIUM | propè Divos 14. Auxiliatores in Franconia Professo. | OPVS V. | CANTO. | Cum Facultate Superiorum. | AUGUSTAE VINDELICORUM, | Typis & sumptibus JOANNIS JACOBI LOTTERI, Anno MDCCXXVII. |

Folio, 2 n. gez. Blätter + Signaturen *A — *$K_2$.

Zweites Stb.: Tenore, gleicher Titel, 2 n. gez. Blätter + Signaturen *Aaa — *$Hhh_2$.

Drittes Stb.: Basso, gleicher Titel, 2 n. gez. Blätter + Signaturen *Aaaa — *Jiii.

Viertes Stb.: Organo, gleicher Titel, 4 n. gez. Blätter + Signaturen (A) — (P).

Fünftes Stb.: Violoncello, gleicher Titel, 2 n. gez. Blätter + Signaturen (A) — (P).

Sechstes Stb.: Tuba vel lituo I, 2 n. gez. Blätter + Signaturen Aaa — $Ccc_2$.

Siebentes Stb.: Tuba vel lituo II, 2 n. gez. Blätter + Signaturen Aaaa — $(a)_2$. —

In meinem Besitz, Altus und zwei Violinhefte scheinen zu fehlen.

**15.** HOLOCAUSTOMATIS | ECCLESIASTICI | PARS II. | COMPLECTENS | OFFERTORIA | FESTIVALIA | XX. | A PASCHATE USQUE AD FESTUM | ASSUMPTIONIS B. V. MARIAE | EXCLUSIVE, | CUM APPENDICE | 6. ANTIPHON. STELLA COELI &c. | DE B. V. MARIA | PRO PESTE AVERTENDA | à | Canto, Alto, Tenore, Basso, II. Violinis & Organo | necessariis, Violoncello, Tubis

vel Lituis, ac Tympano in solen- | nioribus Festis ad Libitum adhibendis | vel omittendis. | Authore | P. *Valentino Rathgeber*, | Ord. S. Benedicti, Monasterii Banthensis in Franconia | Professo, Patriâ Ober-Elsbacensi. | OPUS XIV. | CANTO. | AUGUSTAE VINDELICORUM, | Typis & sumptibus JOANNIS IACOBI LOTTERI, An. MDCCXXXIV. |

Folio, 1 n. gez. Blatt + Signaturen (h A — h $L_2$).

Zweites Stb.: Tenore gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt + Signaturen (♂ A — ♂ L).

Drittes Stb.: Basso gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt + Signaturen (⊙ A) — (⊙ $K_2$).

Viertes Stb.: Organo gleicher Titel, 2 n. gez. Blätter + Signaturen (A) — (O).

Fünftes Stb.: Violoncello gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt + Signaturen (A) — (O).

Sechstes Stb.: Tuba vel Lituo I gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt + Signaturen (♀ A) — (♀ F).

Siebentes Stb.: Tuba vel lituo II gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt + Signaturen (☿ A) — (☿ F).

Achtes Stb.: Tympano gleicher Titel 1 n. gez. Blatt + Signaturen (☾ A) — (☾ $B_2$). —

In meinem Besitz.

**16.** HOLOCAUSTOMATIS | ECCLESIASTICI | PARS III. | . . . . . . | à FESTO ASSUMPTIONIS B. V. M. | USQUE AD ADVENTUM, | ADJUNCTIS | 6. ANTIPHON. (wie oben Teil II.) | CANTO. AUGUSTAE etc. (wie oben) An. MDCCXXXV. |

Folio, 1 n. gez. Blatt + Signaturen [h A] — [h M].

Zweites Stb.: Tenore, gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt, Signaturen [♂ A] — [♂ L].

Drittes Stb.: Basso, gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt, Signaturen [⊙ A] — [⊙ $K_2$].

Viertes Stb.: Violoncello, gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt + Signaturen [A] — [N].

Fünftes Stb.: Tuba vel lituo I gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt + Signaturen [♀ A] — [♀ F].

Sechstes Stb.: Tympano, gleicher Titel, 1 n. gez. Blatt + Signaturen [☾ A] — [☾ $B_2$].

In meinem Besitz.

**17.** VI. | NEUE ERNST- UND SCHERZHAFFTE | PARTHIEN | Deren Erste | mit | 2 VIOLINEN und BASs, dan 2 CLARINEN und PAUCKEN ad libitum. | Die Anderen 5 aber | mit | 2 VIOLINEN

und BASs, dann 2 CORNIBUS vel CLARINIS non obligatis | OPUS IX. | BASSO. | Componirt und herausgegeben | Von | **IOHANN IACOB SCHNELL** HOCHFURSTL: BAMBERG: CAMMER- und HOFF- | MUSICO. | AVERTISSIMENT | etc. etc. etc.

Folio, Signaturen $A_2$ — F.

2. Stb.: Violino I. gleicher Titel, Signaturen $A_2$ — G. —

3. Stb.: Violino II. gleicher Titel, Signaturen $A_2$ — $F_2$. —

4. Stb.: Clarino vel cornu I. fehlt Titel, Signaturen A — $B_2$. —

5. Stb.: Clarino vel cornu II. fehlt Titel, Signaturen A — $B_2$. —

In meinem Besitz. —

**18.** (Senfl) Sammelwerk. Erste Seite leer, Seite 2 zwei Holzschnittwappen, links Isenburg-Büdingen mit der Umschrift: „Anthoni Von Ysenburgk, Graffe zu Büdingen" und rechts das Wappen von Wied mit der Umschrift: Elizabeth Von Ysenburgh, Greffin vnd Frau zu Büdingen Geborne Greffin Von Wiedt." Darunter steht in Druckschrift: DJS Buch gehört Grauen Antonien Von Ysen- | burgk, GRAuen zu Büdingen. |

Blatt 2 Vorseite steht: Ludouicus Senffl. | M. D. LVIII. | sowie:

ARmut VNd YBerflus.
GJbt ZEitlich Betrübnus. R.

offenbar der Wahlspruch des Grafen Anton Isenburg, auf dessen Kosten Capellmeister Ludwig Senfl das Buch herausgab (fraglich).

Blatt 2 Rückseite beginnt der Text der Messe mit dem Kyrie eleyson in Notendruck auf fünf Linien, nebenan steht das Wappen Jsenburg-Büdingen in Holzschnitt mit den Buchstaben: A. D. E. V. Y. G. Z. B.

Blatt 3 Vorseite (signiert AIII) steht die Notiz: Tenor ex Discanto per diapente. Auf das Kyrie folgt das Gloria, wobei jedesmal eine Seite den Discant, eine andere den Tenor in den betreffenden Schlüsseln enthält. Es folgt das Credo und Sanctus, eine Fuge in subdiapente: Trium vocum, Contratenor über die Worte: Pleni sunt celi — — — gloria tua etc., eine Fuge quatuor vocum für Tenor, Tenor II und Discant über: Benedictus, qui venit. Die Messe schliefst mit dem Agnus dei. Hierauf ein leeres Blatt. — Es reihen sich an: Missa Super Pange Lingua. | Josquin. | M. D. LIX. | sowie wiederum obiger Wahlspruch, hierauf zwei leere Blätter. — Missa Joannis Mouton. | Super | Quem dicunt homines. | M. D. LIX. und der Wahlspruch. Am Ende ein leeres Blatt. — Missa Josquini, | Super | Lhomme arme. | Sexti Toni | M. D. LX. | und der Wahlspruch. Am Ende zwei leere Blätter. — Missa Antonii Feuin, | Super Mente

tota. | M. D. LX. | und der Wahlspruch umfassend 34 Blätter + 1 leeren Blatt.

Missa | Super La Bataille. | Autore *Janecquin.* | M. D. LX. | und der Wahlspruch. 29 Blätter + 1 leeren Blatt.

Missa | Super Veni Sponsa | Christi. | Autore *Richafort.* | M. D. LX. und der Wahlspruch. 35 Blätter.

Grofsfolio, ohne Blattzahl, mit Signaturen Aɪɪ f. auf Blatt 2 beginnend. Wiesbaden kön. Landesbibl. Das Exemplar ist in Buchenholzplatten gebunden und mit jetzt abgeschabtem schwarzem Sammet überzogen, Eckbeschläge von Messing und diente wohl zum Gebrauche in der Schlosskapelle der Grafen von Isenburg zu Kirchberg in Nassau. Blatt 2 Vorseite steht nämlich Handschriftlich: „Georg Burgkgraue von Kirchbergk". Ob das Werk auch sonst vorhanden, ist mir unbekannt, erwähnt habe ich dasselbe nirgends gefunden.

Geisenheim (Rheingau). Archivar *F. W. E. Roth.*

---

## Jachet da Mantua.

Missa „La fede non debbe esser corrotta" 5 voc. Nach der Originalausgabe von 1561 (in Partitur) herausgegeben von *A. Reinbrecht.* Verden 1892. Fr. Mahnke, qufol. 10 Bll. Autographischer Umdruck, Part. in den alten Schlüsseln und genau dem Originale entsprechend. Preis 3,50 M.

Die Melodie obigen italienischen Gesanges ist nur ganz lose benützt, sie tritt sowenig bestimmt auf, dass man ihr Vorhandensein nur ahnen kann. Das erste Kyrie scheint sie im Discant zu haben. Die 1. Tenorstimme singt zwar ebenfalls einen zusammenhängenden Gesang, doch lässt sich dies schliefslich von jeder Stimme sagen. Nur das eine Kennzeichen giebt die Sicherheit, dass die Discantstimme die Melodie obigen Gesanges hat, weil die ersten 4—6 Tonschritte: c . c a b g a etc. sich durch die ganze Messe hindurchziehen. *Jachet,* der nicht mit *Berchem* zu verwechseln ist (wir fordern die Herrn Bibliothekare öffentlicher Bibliotheken auf, endlich einmal ihre Kataloge von dem Irrtume zu befreien), sein Vatername war *Collebaudi* und *Vitré* in der Bretagne sein Geburtsort (M. f. M. 23, 33) schreibt im eigentlichen Sinne des Wortes selten im kontrapunktischen Stile, d. h. er benützt selten ein Motiv, das sich durch alle Stimmen zieht, er hält sich ferner von jeder niederländischen Spitzfindigkeit frei, schreibt aber jede Stimme ungemein gesangreich und erreicht

dadurch einen wundervollen Zusammenklang, der voller Leben und Schönheit ist und eine erhebende Wirkung hervorruft.

Er verlangt einen kleinen gut geschulten Chor, bietet aber sonst keine Schwierigkeiten in der Ausführung. Wie ich schon einmal darauf aufmerksam machte und sich hier wieder durchweg zeigt, liebt er es jeden Stimmeinsatz auf den leichten Taktteil zu setzen und als Synkope in den schweren hineinzuziehen. Eine Eigenheit, die seinen Gesängen einen ganz eigentümlichen Reiz verleiht. Die Sätze sind nicht lang und eignen sich vortrefflich zum Vortrage. — Die Ausgabe ist mit Umsicht und Kenntnis gemacht. Der Druck selbst entspricht nicht immer den heutigen Ansprüchen, ist aber klar und deutlich.

---

## Aus Briefen.

Die kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt in der Autographen-Sammlung Grasnick XXX eine Mappe mit Briefen aus alter und neuer Zeit, die manches Wissenswerte enthält, und aus der nachfolgend einige Auszüge mitgeteilt werden sollen.

*J. E. Altenburg,* Trompeter in Weifsenfels, Brief an Mons-Hübsch, Collega de l'ecole electorale, mathêmat. a Pforta.

Hochedler, Hochgelehrter
Hochgeehrtester Herr.

Dero Erfindungsvolle Gedanken wegen Verbesserung der Trompete sind ohnlängst von dem H. Bergrath L. zugestellt worden und ich bin selbige auf das genaueste durchgegangen, woraus ich ersehen, dass sich selbige dahin erstrecken, dass man die Trompeten auf Posaunen-Art, wie heutiges Tages die Thürmer und Stadt-Pfeifer fast alle haben, einrichten solle oder könne. Nun ist zwar nicht zu läugnen, dass auf solche Art, alle darauf mangelnden halben Töne als auch die übrigen in der Tiefe, ganz reine durch das Hin- und Herschieben haben kann; so dass ein dergleichen Instrument einer kleinen Alt-Posaune sehr nahe kommt, und daher auch die Thürmer alle geistliche Lieder darauf zu blasen im Stande sind, welches sie auf der ordinairen nimmermehr zuwege bringen könnten. Was wollten sie also anfangen, wenn sie diese gar nicht hätten? Sie müssten sich nun etwa mit etlichen allgemeinen Liedern zu blasen behelfen; oder, müssten es auf Posaunen verrichten, oder auch mit Zinken: hingegen würde man dieses zumahl von hohen Thürmen, und in grofsen Städten nicht gar zu weit vernehmen können.

Da aber bekanntermaſsen ein Trompeter mehr als etwa ein geistlich Lied zu blasen hat, zumahl da nach der heutigen Komposition allerhand bunde, laufende und springende Figuren sowohl in bloſsen Trompeten Stücken, als auch in Concerten besonders, als wozu andere Instrumente gesetzt in geschwinder Bewegung mit vorkommen: so dürfte dieses bey uns Trompetern besonders wegen des beschwerlichen Aus- und Einziehens wohl nicht practicabel seyn, sonst würde man gewiss dieses schon versucht haben, zumahl, da dergl. Instrumente wie schon gesagt fast überal schon längst in Gebrauch sind; deswegen habe ich dieses auch in meiner Abhandlung des II. Cap. von den verschiedenen Arten und Namen der Trompeten mit angeführt; wie ich denn auch noch verschiedenes von Dero jetzt gemelder Verbesserung mir zu Nutze gemacht habe, wofür ich Denenselben viel Obligation schuldig seyn werde. Dieses sind demnach meine aufrichtigen Gedanken, welche Sie von mir als einen Kunstverwandten verlangen. Übrigens wäre freylich zu wünschen, dass man bey diesem heroischen musikal. Instrumente der Natur durch die Kunst nur in etwas zu Hülfe kommen könnte.

Weiſsenfels d. 1. Febr. 1767.

Ich bin indessen
gehorsamer Diener
J. E. Altenburg.

*Eusebius Amerbach*, ein Orgelmacher und Bürger zu Augsburg, schreibt 1593 an einen nicht Genannten, dass er sich schon seit 8 Jahren mit Weib und Kind in Wien befinde und teils für die Prälaten, teils für die „Herren“ (vom Adel?) gearbeitet habe. Soeben habe er für Wien einige Orgelwerke fertig gestellt und er wünschte wohl, dass ihn der betreffende Herr in Kontrakt nehme.

*Ernst Häusler,* kgl. baierscher Musikdirektor zu Augsburg, schreibt an den Baron von Zineck, k. k. Major (ohne Ort). Euer Hochwohlgeboren bin ich so frey — diese Kleinigkeit durch Mdme. Geyer — welche mir bey ihrer Durchreise die Ehre ihres Besuchs gönten, zu überschücken: mit der Bitte Euer Hochwohlgeb. möchten Sich dabey des originellen Sängers — auch nicht ganz schlechten Violoncellisten gütigst erinnern, welcher die Ehre hat — in der gröſsten Eile zu verharren Euer Hochwohlgeb. ganz ergebenster . . . Augsburg d. 12. Sept. 1814.

Häusler war Violoncellist, ob er auch sang, ist unbekannt; jedenfalls litt er nicht an übertriebener Bescheidenheit.

*Dr. Peter von Lichtenthal*, der in Mailand lebte und Forkel's

Buch über die Musik-Literatur ins Italienische mit Zusätzen übersetzte, schreibt: „Mailand den 14. März 1844.“ Hochgeehrter Herr! Indem ich Ihnen die gewünschte Gelegenheitsschrift über Mozart (betrifft jedenfalls die 1842 erschienene Schrift zur Enthüllungsfeier des Denkmals in Salzburg), worin Sie gewiss nichts Neues finden, zu senden das Vergnügen habe, mache ich Sie blofs auf die felsenfeste Conclusione, ganz zu Ende, aufmerksam. Alle Nazionen, alle Parteien, selbst die aufgeblasenen Beethovianer müssen sich vor ihr beugen. Ach Himmel, hätte Mozart nur so lange als Beethoven gelebt. (Das Folgende ist unwesentlich. Lichtenthal steht nicht vereinzelt mit seiner Abneigung gegen Beethoven da, im Gegenteil, er befand sich mit der Majorität in vollständiger Übereinstimmung und das Gegenteil bildete die Ausnahme. Vergessen wir nicht, dass in den 40er Jahren *Liszt* Beethoven's erste Sonaten [die pathetique und die in Asdur mit den Variationen, op. 13 und 26] in seinen Konzerten zum Staunen der Menge vortrug und Beethoven's Werken in der Weise erst Bahn brach.)

*Georg Friedrich Lingke* (mit Portrait und der Unterschrift: „Potentiss: ac Sereniss: Polon: Regis rerum metallicarum Consil: Societ: scien: music: in Germania florentis socius“.) Er schreibt aus „Weifsenfels den 9. May 1768“:

HochEdeler Herr, hochgeehrtester Herr Mathematikus! Obgleich Euer HochEdl. mir die Ehre Ihres Zuspruchs in Dero höchstangenehmen vom 27 *Passato* noch nicht ganz *catego*risch versprochen haben, so nehme ich es doch völlig dafür an, und warte darauf mit Sehnsucht. Die Erzehlungen des Fr. C. M. in allen, was zu Dero Ruhm gar nicht, haben bey mir eben die Gewifsheit, die die drey grofsen Buchstaben der Mathematiker am Ende ihrer Demonstrationen haben. Wie? Sie haben meine Beantwortung in den Leipz. Musikal. Blättern gelesen? und ich weifs selbst noch nichts davon. An Herrn Hillern hab ich sie zwar geschickt; aber noch keine Antwort von ihm erhalten, ohngeacht ich zweymal an ihn geschrieben habe. Dafs etwas darinne über Ihren horizont steige, glaub ich nun und nimmermehr, dafs aber manches mit Ihren *Principiis* nicht übereinkommendes darinne seyn könne, solches will ich eher glauben. Den *Ambitum* in *moll* und *dur* Tonarten betreffend, so hatten die Alten keine andere Leiter als diese

d e f g a h c d

Wenn nun Ew. HochEdl. für die *Dmoll* Tonart folgende Leitern

d e f g a h cis $\bar{d}$ . d c b a g f e $\underline{d}$ $\underline{cis}$ d

angeben, so sind dieses 1) zwey verschiedene Leitern, eine durch *h cis*

anders auf- und eine durch *c b* anders absteigende; 2) befinden sich in der letzteren an *d cis* zwey Klänge zu viel und 3) nimmt die *moll* Tonart des *Semitonium cessarium* aus der *duren* an, so nimmt sie auch mit ihre *dur* Eigenschafft an, und kann in Ansehung dessen nicht mehr *moll* bleiben, als welches ich eben Herrn Marpurgen weitläufftiger *objicirt* habe. Meinem Begriffe nach ist das *Semiton* der *moll* Tonart eben so nothwendig, als der *dur,* folglich beyden wesentlich und gemeinschafftlich, dafs also keine solches von der andern annehmen, oder erborgen darf. Ob wir nun gleich in diesem Punkte zweyerley Meinungen haben, so soll doch die gute Freundschafft unter uns immer einerley bleiben. Wie ich denn Dieselben hiermit versichere lebenslang mit geziemender hochachtung zu seyn

Ew. Hoch Edelen

gehorsamer Diener.

*Johann Otto,* Bibliopola et civis Norinbergensis, gez. Anno 1545. Eingabe an den Kaiser Karl V. um Erteilung eines Privilegiums behufs Herausgabe mehrerer Musikwerke.

*Ernst Pabstmann,* Regens chori im Augustinerkloster zu Roczow in Böhmen, Schreiben vom 2. Dez. 1826. Dasselbe enthält einen Bericht über böhmische Komponisten und Musiker und nennt einen gewissen *Faulhaber*, Rector chori in der Kgl. Stadt Laun, einen guten Compositer und Tonkünstler auf dem sogenannten und dummen Bäuerischen Brumripel. Ein schon Verstorbener ist der Chordirektor *Loos* in Tuchoierschitz, dessen Messen sehr gut, angenehm gesetzt ins Gehör fallen. Dann in Cittolib, eine 1/2 Stunde von Laun entlegen, Herr *Koprživa* oder *Urtica* genannt, ist auch bereits todt. — In Prag waren 1754 folgende Kapellmeister bei der Metropolitankirche zu St. Veit angestellt: *Seeling, Brixi* der Vornehmste, dann *Laube,* Koželuch, welche alle schon todt, und endlich itzt noch lebender *Wittasek*; diese alle komponirten Messen, Vespern u. a.

Im Praemonstratenser Stifte auf dem Strahof zeichnete sich aus: *Lohelius*, der Oratorien, Messen u. a. komponirte und in den besten Jahren verstarb. Er berichtet noch von sich selbst, dass er bereits in das 90. Lebensalter eintrete und seit vielen Jahren an obigem Kloster als Priester u. Reg. chor. (in Prag bei St. Thomas) diene, auch Organist war. Er komponierte Messen u. a., von denen aber nichts gedruckt ist. Trotz seines hohen Alters schreibt er noch eine feste gewandte Schrift.

---

## Raimondo (Raimund) Mei.

Von diesem Musiker liest man bei Fétis (Biographie etc. tom. 6. p. 64), dass er zu Pavia geboren, dass er daselbst Kapellmeister gewesen sei und viele Messen und Motetten komponiert habe; im Jahre 1776 habe er sich in Marseille niedergelassen, wo er 1812 noch lebte.

Die Musica sacra von Mailand, welche von ihm eine Missa pro defunctis publizierte, bringt in ihrer letzten Nummer vom vorigen Jahre eine ihr vom bischöflichen Sekretäre Mons. Francesco Ciceri zu Pavia gütigst übermittelte Notiz über diesen Musiker, welche lautet: „Von Raimondo Mei habe ich seine Ernennung zum Kapellmeister gefunden, in welcher gesagt wird, dass er aus Lucchese im Herzogtum Genua stamme, dafs er nach einer Konkurs-Prüfung ernannt worden sei, in welcher als Examinator Mons. Rev. P. Pellegrino Ardizzone, aus dem Orden der Diener B. V. M. fungierte, welcher ein ausgezeichneter Kapellmeister und Komponist genannt wird."

„Er wurde im Jahre 1778 ernannt und blieb bis 1810 im Amte. Seit der Stiftung dieser Kapelle, im Jahre 1580, ist Mei der erste Kapellmeister, der nicht Priester war, auch seine beiden unmittelbaren Nachfolger in diesem Amte waren Priester; dass man bei ihm eine Ausnahme machte, lässt schliefsen, dass er für recht wacker galt. Aufser dem Verzeichnisse der von ihm komponierten Musikstücke, welche als Eigentum in die Kapelle übergegangen waren, habe ich nichts von ihm gefunden."

Trier, den 12. April 1892. **Bohn.**

---

## Mitteilungen.

* Fach-Katalog der musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Österreich-Ungarn (der internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892) nebst Anhang: Musikvereine, Konzertwesen und Unterricht, Wien 1892 im Selbstverlag der Ausstellungs-Kommission. 8⁰. XVI und 591 Seiten nebst photogr. Wiedergabe des Zimmers Habsburg-Lothringen und einer statistischen Tabelle der Summe aller ausgestellten Gegenstände, zusammengestellt von Prof. Oswald Koller.

Wer Gelegenheit hatte die aufreibende und abspannende Thätigkeit der wachhabenden Musikgelehrten bei der Ausstellung in Wien kennen zu lernen, sich stets in dumpfer Atmosphäre befindend, wer da weifs, wie die Ausstellung in hastiger Eile hergestellt wurde, da man ohne Plan begonnen hatte und erst als man Gelehrte aus dem Auslande hinzuzog zu einer klaren Vorstellung gelangte, der wird über das späte Erscheinen des Kataloges (Mitte August) nicht

erstaunt sein, sondern im Gegenteil der grofsen Arbeitskraft der Herren alle Anerkennung zu teil werden lassen. Den Besuchenden der Ausstellung war zwar das Fehlen des Kataloges ein empfindlicher Mangel, besonders da manches Werk gar nicht bezeichnet, oder der Zettel verschoben war und manches tadelnde Wort konnte man fallen hören, dennoch musste jeder einsehen, dass bei der verkehrten Art wie die Sache angefangen war — Herr Dr. Guido Adler, das leitende Oberhaupt der Ausstellung, erklärt in der Vorrede des Kataloges S. VII letzte Zeile selbst, dass „noch Anfang April die Situation nicht geklärt war", und im Mai sollte die Ausstellung eröffnet werden! — das Erscheinen des Kataloges im August ein wahres Wunderwerk deutschen Fleifses ist. Einer der Herrn Aussteller erklärte mir selbst, dass, als die Ausstellung eröffnet war, alle Mitwirkenden wie zum Tode ermattet waren. Werfen wir zuerst einen Blick in die statistische Tabelle des Herrn Prof. Koller, so sehen wir, dass Österreich-Ungarn 5056 Gegenstände ausgestellt hat, Deutschland 1968, aus Wien selbst kamen 3888 Gegenstände, aus Berlin 621, München 242, Sachsen 422, Nordamerika 6, Schweden 1 Gegenstand von einer Privatperson. Summa 7149 Gegenstände. Eine im Verhältnis kleine Summe, die noch kleiner wird, wenn man diejenigen Werke abzieht die doppelt, dreifach und mehr ausgestellt sind, ungerechnet die vielen Zettel, die eine Rechnung, resp. Quittung oder eine briefliche Mitteilung enthalten. Zählt doch die einstige Bibliothek von Fétis, die jetzt die kgl. Bibliothek in Brüssel besitzt, 7325 Werke. — Durch den Katalog erhält man eigentlich erst einen Begriff was die Oberleitung bezweckt hat, denn bis dahin hielt man die Ausstellung mit Ausschluss weniger Abteilungen für ein Chaos. Wer konnte auch ahnen, dass *Cherubini* ein Österreicher sei! (siehe Katalog S. 310 mit 9 Piecen ausgestellt) bisher hielten wir ihn für einen Italiener aus Florenz, der in Paris zu hoher Stellung gelangte, oder dass Jakob Meiland, Ivo de Vento, Christian Hollander, Jakob Reiner, Zangius u. a. Volksliederbearbeiter gewesen sind (S. 60 u. f.). Wie oft ist schon darauf aufmerksam gemacht und handgreiflich bewiesen worden, dass das Volkslied, welches die Komponisten der ersten Hälfte des 16. Jhs. in ihren Tonsätzen verwerteten, seit etwa 1550 aus der Kunstliteratur völlig verschwindet und das deutsche Lied durch Niederländer und Italiener beeinflusst zur Canzone und Villanelle auf freier Erfindung wird! Auch sonst zeigt der Katalog Schwächen, die von geringer historischer Kenntnis zeugen. So soll z. B. Aventinus der Verfasser der theoretischen Abhandlung „Musicae rudimenta" sein (S. 79) trotzdem schon in M. f. M. 1 S. 19 bewiesen ist, dass der Verfasser *Nicol. Faber* und Aventinus nur der Herausgeber ist. Auch *Jachet da Mantua* figuriert noch S. 44 als *Jachet de* (?) *Berchem*, trotzdem die Titel nur den ersteren Namen nennen. Auffallend ist ferner, dass mancher berühmte Komponist, der auf Deutschland's Empfindungsweise grofsen Einfluss ausgeübt hat und deren Werke auf deutschen Bibliotheken zahlreich vertreten sind fehlt, so *Ant. Scandello* und *Le Maistre*, die Dresdner Kapellmeister, ferner *Reinhard Keiser*, *Schürmann* u. a. Was hätte geleistet werden können, wenn man einen tüchtigen Musikbibliographen hinzugezogen hätte. Deutschland ist das reichste Land an alten Musikschätzen und man hätte auf das Ausland ganz verzichten können. Was hat das letztere auch geleistet? Zum gröfsten Teile sind es Doubletten der schon durch Deutschland vertretenen Werke. Man kann behaupten, dass mit einer staunenswerten Unerfahrenheit ausgestellt worden ist.

Aus England hätte man doch erwarten können, dass es vorzugsweise, wenn nicht ausschliefslich, was doch das Natürlichste war, englische Drucke von englischen Komponisten aller Jahrh. in historischer Anordnung ausgestellt würden. Was findet man aber? Beethoven-, Haydn-, Mozart'sche Autographen, alte Drucke von deutschen Autoren, die nicht einmal zu den Seltenheiten gehören und einige wenige englische Werke. Da man sich in der Ausstellung keine Notizen machen durfte (!) und die Kataloge der Ausländer für sich wahrscheinlich post festum erscheinen werden, so ist ein Citieren aus dem Gedächtnis eine gewagte Sache. Die Franzosen machen es ganz ebenso. Trotz ihrem Deutschenhasse scheinen sie doch eine Ehre darin zu finden, mit deutschen Autographen zu prangen. Ihre französische Literatur ist kümmerlich vertreten. In den italienischen Schaukasten herrscht ein solches Chaos, dass eine Übersicht überhaupt nicht möglich war, doch stellten sie vernünftigerweise nur italienische Drucke und Hds. aus. Was hätte Deutschland allein im deutschen Liede leisten können! Man vergleiche damit die magere Ausbeute auf S. 59—60, wo richtig 5 deutsche alte Liederbücher, des 15. und 16. Jhs. ausgestellt sind. Die von Oeglin und Peter Schöffer scheint man nicht für deutsche Liederbücher gehalten zu haben und brachte sie daher auf S. 92 in einen Schaukasten, worin sich Madrigale, Chansons, Galliarden, Oden, Orgelbücher, Magnificat u. a. Ungehörige befindet. Arnt von Aich's Liederbuch, Ott's von 1534, Peter Schoeffer's ohne Jahr, die Reutter- und Gassenhawerlin, die von Berg und Neuber, Forster 2. 3. 4. und 5. Teil, die Liederbücher auf der Universitätsbibl. in München, Finck's Liederbuch, die hds. in Zwickau, München und Berlin sucht man vergeblich oder sie befinden sich versteckt in Sammelbänden. Und doch wie leicht waren sie zu beschaffen, wenn mit Verständnis und der nötigen Umsicht verfahren wäre und hauptsächlich man sich Zeit gelassen hätte. Mögen diese wenigen Winke, denn es liefse sich noch seitenweise darüber schreiben, künftigen ähnlichen Ausstellungen — denn wir leben einmal in der Zeit der Ausstellungen — zur Richtschnur dienen.

* Auf Seite 136 der M. f. M. wurde die Ausgabe der Kompositionen österreichischer Kaiser angezeigt. Die Partitur der Ausgabe liegt jetzt vor und man kann sich ein Urteil über die Leistungen derselben bilden. *Friedrich*'s *II.*, König von Preufsen, Kompositionen gingen bekanntlich vor 3 Jahren denen von Österreich voran (M. f. M. 1889, 155). Sie sind formgerecht und geschickt gemacht, entbehren aber zum grofsen Teile einer nur irgend hervortretenden Erfindungsgabe. Die Kompositionen der drei österreichischen Kaiser: Ferdinand III., Leopold I. und Joseph I. stehen noch nicht einmal auf der Stufe Friedrich II. Es ist eine so schwache und oberflächliche Musikmacherei, dass man sie ruhig im Schlafe des Gerechten hätte ruhen lassen können. Alle Achtung vor ihrem Sinn für Musik und ihren Bestrebungen Künstler heranzuziehen, auszubilden und eine ausreichende Lebensstellung zu geben, aber ihre eigenen Leistungen in der Komposition konnten nur von ihren Untergebenen scheinbar geschätzt werden. Kaiser *Ferdinand III.* Miserere trägt einen einfachen und lieblichen Ausdruck, bei dem Mangel aber jeglicher kontrapunktischen Führung der Stimmen, den einfachsten harmonischen Mitteln, ist seine Wirkung eine langweilige. Ebenso sind der Hymnus „Jesu redemptor" für 8 Stimmen und Instrumente und die Litanei für 5 Stimmen und Bassus cont. Die scheinbar gröfsere Anzahl von Stimmen kommt nie zur Geltung und trotzdem oft die ganze Seite eine Partiturzeile einnimmt, so ist der Satz kaum

vierstimmig und alles Übrige beruht auf Verdoppelung. In der Litanei finden sich schwache Anläufe zur kontrapunktischen Führung der Stimmen, doch dürftig und kindlich ist ihr Eindruck. Etwas besser sind die Kompositionen Kaiser *Leopold I.* Seine Erfindung ist melodiös und die Melodien bauen sich periodisch auf, weisen auch kleine Imitationen auf. Auch hier wird ein reiches Stimmenmaterial vorgeschrieben und nicht verwertet, was besonders in der 8stim. Messe auffällt. Die vom Herausgeber hinzugefügten Violinstimmen im „Laudamus", schiefsen weit über das Ziel hinaus. Sie hätten allerdings so sein können und müssen. doch findet sich nirgends eine analoge Stelle in den Werken des Kaisers, denn sie sind gegen die Arbeiten des kaiserlichen Komponisten viel zu selbständig und geschickt gemacht. Ebenso ungehörig und der übrigen Kompositionsart nicht anpassend ist S. 135 die figurierte hinzugefügte Klavierbegleitung. Wie der Komponist z. B. die Violinstimmen behandelt ist S. 139 zu ersehen. Um eine kleine Probe von der Schreibart Leopold I. zu geben, sei folgende Stelle auf S. 161 mitgeteilt:



Den Schluss des Bandes bildet ein Regina coeli von Kaiser Joseph I. f. Sopran, 2 Violinen, Viola, Violoncello e Violone, Fagott und Bc. (regierte von 1704—1711). Die Komposition ist ein getreues Abbild der Zeit und ist nicht besser und nicht schlechter wie der grofse Schwarm von Alltagskomponisten damals schrieb. Man möchte ihn etwas höher als Leopold I. stellen, denn es ist doch ein klein wenig mehr Gehalt und Form darin als bei seinen Vorgängern. Doch gehört eine unendliche Geduld dazu, wenn man sich durch so eine Komposition durchwürgen muss. Man höre die Einleitung zu dem geistlichen Satze. Dieselbe Oberstimme singt dann der Sopran. Von einer religiösen Stimmung ist auch nicht eine Spur vorhanden:

*Vivace ma non presto.*

Nun vergleiche man was Dr. Adler in der Vierteljahrsschrift 1892 S. 252 bis 274 schreibt.

* Annuaire du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. 16. année. Brux. 1892. E. Ramlot. kl. 8⁰. 239 S. Neben den Schul- und Verwaltungsnachrichten bringt das Jahrbuch von S. 139 ab einen sehr ausführlich beschreibenden Katalog mit Abbildungen über die neuen Erwerbungen für das Instrumenten-Museum, welcher von Nr. 879—1004 reicht. Die Beschreibung erstreckt sich nicht nur auf das Äufsere und den Tonumfang, sondern giebt auch für jedes Instrument einen historischen Überblick. Nicht alle Instrumente sind Originale, es befindet sich eine ganze Anzahl Imitationen dabei nach bekannten Originalen. Wie weit diese Nachbildungen auch dem Tone nach den Originalen entsprechen mag wohl dahingestellt bleiben.

* Die Volksmelodie des „*Schecken*" ist durch Herrn Dr. *Joh. Bolte* in Berlin in zwei fliegenden Blättern aus dem Anfange des 17. Jhs. entdeckt worden, freilich nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt, sondern in einer geistlichen Umdichtung, die den Wortlaut des weltlichen Liedes ganz und gar verlässt. Die Umdichtung trägt die Überschrift „Der Geistliche Scheck oder nutzliche Betrachtung defs Todts" von A. M. (?) verfasst. Der eine Druck ist in Ingolstatt 1631 durch Greg. Hänlin, der andere durch Wilh. Eder 1635 hergestellt. Beide Drucke befinden sich im Paulusmuseum in Worms. Die Melodie lautet:




(Aus „Alemannia" Bd. 20.)

* Autographen-Katalog von *Leo Liepmannssohn*, Antiquariat in Berlin W. Charlottenstr. 63, I. Kat. 95 enth. Autogr. von Männern aus allen Fächern, auch von berühmteren Frauen, 732 Nrn.

* Katalog von *Richard Bertling* in Dresden A. Victoriastr. 6. Enth. Musik-Literatur (nicht „Musikalische Literatur") nebst seltenen Werken aus der praktischen Musik (Kat. Nr. 21) 1146 Nrn. Am Ende ein Verz. von Werken die gesucht werden. Der Kat. enthält viel Wertvolles und viel neuere brauchbare Werke.

* Hierbei eine Beilage: „Andreas Raselius" von Auer. Bog. 4.



Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XXIV. Jahrgang.
1892.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf.

Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen.

No. 11.

# Totenliste des Jahres 1891,

## die Musik betreffend.

(Karl Lüstner).

Abkürzung für die citierten Musikzeitschriften:

Büh. Gen. = Deutsche Bühnen-Genossenschaft. Berlin.
Guide = le Guide mus. Bruxelles, Schott.
Lessm. = Allgem. Deutsche Musikztg. Charlottenburg.
Ménestrel = le Mén. Journal du monde music. Paris, Heugel.
M. Rsch. = Musikal. Rundschau. Wien, Wetzler.
M. Tim. = Musical Times. London, Novello.
N. Z. f. M. = Neue Zeitschr. f. Mus. Lpzg., Kahnt.
Ricordi = Gazetta music. di Milano.
Sig. = Signale f. d. mus. Welt. Lpzg., Senff.
Stern = Neue berliner Musikztg.
Voss = Vossische Ztg. in Berlin.
Wbl. = Musikal. Wochenblatt. Lpzg. Fritzsch.

Es wird gebeten falsche Daten der Redaktion gefälligst anzuzeigen.

Dankenswerte Beiträge hat Herr Dr. Kalischer in Berlin geliefert.

**Abenheim, Joseph**, Komponist und langjähriger Musikdirektor am Hoftheater zu Stuttgart, st. das. 18. Jan., geb. 1804 in Worms. Lessm. 62. Sig. 137. Wbl. 69. Voss. Nr. 30.

**Abott, Frau Emma**, Opernsängerin in London und Amerika, st. 5. Jan. in Salt Lake City. Lessm. 50. Sig. 154. Wbl. 69.

**Achen**, siehe Fischer.

**Ademollo, Alessandro**, Verfasser mehrerer Schriften über Geschichte und Literatur der Musik, st. 22. Juni in Florenz, geb. das. 22. Nov. 1826. Wbl. 383. M. Tim. 485. Le Guide 183. Ménestrel 216. Ricordi 430.

**Alary, Jules-Eugène-Abraham** (gewöhnlich **Giulio A**). Komponist und Klaviervirtuos, st. 17. April in Paris, geb. 1814 in Mantua. Lessm. 260. Sig. 538. Wbl. 284. Ménestrel 136.

**Alfaiza, Aline**, geb. **Lambele**, Sängerin, st. 13. Febr. in New York, 39 Jahre alt. Sig. 359.

**Ameris**, Frau **Giovanna**, (**recte Aimers**) Opern-Altistin, st. in Sidney, Wbl. 69.

**Anastreau, Frederico**, Komponist und Orchesterdirigent, st. in Neapel, 35 Jahr alt. Sig. 647.

**Andrews, Richard Hoffmann**, Komponist, Musikschriftsteller, Organist und Lehrer, st. 15. Juni in Longsight bei Manchester, 89 Jahr alt. Wbl. 334. M. Tim. 419.

**Angyalfy, Sandor**, Oratoriensänger, st. 5. Jan. in New York, 53 Jahr alt. Sig. 137.

**Arese, Duke Giulio Litta Visconti**, Opernkomponist, st. 29. Mai in Vedano (Italien), 70 Jahr alt. Lessm. 347. M. Tim. 420.

**Armbröster, Jakob**, Lehrer, Dirigent und Gründer des hessischen Sängerbundes, st. 10. März in der Irrenanstalt zu Haina. Illustrirte Ztg. Nr. 2490.

**Austin, Frank**, Komponist von Gesang und Klaviermusik, st. 16. Febr. zu London, 44 Jahr alt. M. Tim. 156.

**Asioli**, . . ., erster Violoncellist am ital. Theater zu Rio de Janeiro, st. das. Sig. 1115.

**Bakhmetiew**, . . . Adelsmarschall des Gouvernement Saratow, Direktor der Hofkapellsänger, Komponist geistlicher Musik, st. 31. Aug. in Petersburg. 84 Jahr alt. Lessm. 600. Wbl. 536. Ménestrel 312.

**Balatresi, Giuseppe**, maestro di musica, st. zu Florenz. Ricordi 108.

**Barec, Fermin**, Direktor der Musik-Akademie in Saint-Sebastian, st. das. im Nov. Lessm. 631. Wbl. 647. Sig. 1129.

**Barrett, George**, Organist in Bristol, st. das. 16. März. Wbl. 200. M. Tim. 222.

**Barrett, William Alexandre**, Musikschriftsteller, st. 17. Okt. in London, geb. 15. Okt. 1834 in Hackney. Wbl. 573. M. Tim. 659.

**Bartholomew**, Frau **Mounsey**, einst Wunderkind, dann Pianistin und Organistin, st. 24. Juni in London, 80 Jahr alt. Wbl. 373. M. Tim. 484.

**Barton, Charles J.**, Organist und Chormeister, st. in Utika, 39 Jahr alt. Wbl. 271.

**Basse, Karl**, Hofopernbassist in Berlin, st. 14. Febr. in Friedenau bei Berlin. Lessm. 118. Wbl. 140. Sig. 410.

**Battaglia, Settimio,** Kapellmeister an St. Maria Maggiore in Rom, st. das. 2. März. Wbl. 228. Sig. 663.

**Bauer, Michael,** Stiftskapellmeister am Schottenstift in Wien, st. das. Deutsche Kunst- u. Musikztg. 119.

**Bauer, G.,** Herzogl. Konzertmeister in Altenburg, st. das. 20. Dez. Harmonie 638.

**Bazille, Auguste-Ernest,** Gesangprofessor am Pariser Konservatorium, Organist und Komponist, st. im Mai zu Bois-Colombes, geb. 27. Mai 1828 zu Paris. Lessm. 321. Wbl. 284. M. Tim. 346. Ménestrel 136.

**Beethoven, Karoline van,** letzte Trägerin dieses Namens, Wittwe von B's. Neffen Karl, st. 15. Nov. zu Wien. Lessm. 614. Sig. 1031.

**Benfey, Dr. Rudolph,** Musikschriftsteller, st. 21. Febr. in Jena, 70 Jahr alt. Lessm. 147.

**Berlot, Louis-Joseph,** genannt **Sacré,** belgischer Tonsetzer und Hofballdirektor, st. 30. Mai zu Etterbach, 80 Jahr alt. Lessm. 347. Wbl. 346.

**Bernasconi, Paolo,** Dirigent der Musique municipale in Mendrisio (Tessin), st. das. im Nov. Lessm. 661. Wbl. 612.

**Bertolucci, Pietro,** Prof. der Musik, st. zu Lucca. Ricordi 108.

**Besson, Louis,** Musikkritiker des l'Evénement in Paris, st. das. 26. Mai. Wbl. 317.

**Blake, Mich. J.,** Komponist in New Orleans, st. das. 26 Jahr. Sig. 905.

**Blamphin, James,** Harfenist in Liverpool, st. das. im Juni. M. Tim. 420.

**Blassmann, Adolf Joseph Maria,** Pianist, Komponist und früherer Hofkapellmeister in Sondershausen, st. 30. Juni in Bautzen, geb. 27. Okt. 1823 in Dresden. Wbl. 410. Nekrol. N. Z. f. M. Nr. 28.

**Blauwaert, Emil,** Baritonist, st. 2./3. Febr. in Brüssel, 48 Jahr alt. Lessm. 90. Wbl. 97. Sig. 201. Voss. 60.

**Bloch, Rosine,** Altsängerin, früher an der grofsen Oper in Paris, st. 1. Febr. in Monte Carlo. 42 Jahr alt. Lessm. 118. Wbl. 97. Sig. 220.

**Bossi, Adeodato,** ein Orgelbauer Italiens, st. 7. Juni in Bergamo, 86 Jahr alt. Lessm. 347 und 545. Wbl. 359. Ricordi 396.

**Böttger, Gustav,** Königl. Musikdirektor und Kantor an der evangel. Kreuzkirche zu Lauban in Schles., st. das. 23. Mai, geb. 1818 in Hirschfelde bei Zittau. Lessm. 321.

**Bouché,** . . . Opernbassist, Verfasser einer Gesangschule, st. im Febr. in Nogent-le-Rotrou, 84 Jahr alt. Wbl. 140. Sig. 663.

**Boulart, Charles-Victor,** Solo-Violinist am Konservatorium-Orchester und

der komischen Oper in Paris, Komponist von Operetten, st. das. 4. März, 68 Jahr alt. Ricordi 204. Ménestrel 80.

**Boullard, Marius**, Komponist und Dirigent am Theater Variétés zu Paris, st. Ende Okt. ebd. Le Guide 280. Ménestrel 343.

**Bourdin, Giuseppe**, st. im Jan. zu Pontarlier, er war einst Pianofortestimmer von Beethoven, Meyerbeer und Rossini, später Organist an S. Benigna. Ricordi 124.

**Bracker, Johannes**, Musikdirektor in Neumünster (Schleswig-Holstein), st. das. 30. Dez., geb. 1. Mai 1836. Weber's Illustr. Ztg.

**Brignole, Luigi**, Baritonist an der Scala in Mailand, st. im März in Neapel, 64 Jahr alt. Wbl. 216.

**Bruno, Giovanni**, blinder Organist in Bergamo, st. das. 29 Jahr alt. Sig. 1031. Ricordi 750.

**Büchler, Ferdinand**, Grofsherz. Hofkonzertmeister, Vcllist., Komponist und Verfasser einer Violoncellschule, st. 6. Aug. in Darmstadt, 74 Jahr alt. Stern Nr. 33. Lessm. 470. Wbl. 461.

**Bushelle, John Buttler**, Konzertsänger und Lehrer, st. in Sidney, 51 Jahr alt. Wbl. 585.

**Butenka, Iwan**, Opernbassist am Kaiserl. Theater in Moskau, st. das. im März. Wbl. 216. Sig. 456.

**Butterfield, J. A.**, Komponist von geistlichen Opern, st. im Juli in Chicago, 54 Jahr alt. Wbl. 410.

**Buzzi, Antonio**, Opernkomponist, st. 3. Mai in Mailand. Wbl. 284. Ricordi 316.

**Cagnoli, Leopoldo**, Hornist, Vorstand des Orchester-Vereins zu Ferrara, st. 24. Jan. zu Triest, durch Selbstmord. M. Rsch. 70. Sig. 344 und 555.

**Canete, Manuel**, Schriftsteller und Theaterkritiker, st. in Madrid. Sig. 1065.

**Carte, Richard**, Flötist und Komponist für sein Instrument, st. 26. Nov. in Reigate, 84 Jahr alt. Wbl. 663.

**Carcano, Pasquale**, Bibliothekar am Konservatorium zu Mailand, st. das. im Febr. 78 Jahr alt. Sig. 377.

**Carcano, Raffaele**, Lehrer am Liceum Marcello und Chordirektor zu Venedig, st. daselbst am 15. Juli. Ricordi 474.

**Carder, Alfred**, Organist, Chormeister und Klavierlehrer, st. 4. Mai in Clapham, 54 Jahr alt. Wbl. 301. M. Tim. 345.

**Castellini, Michele**, Kunstkritiker, st. in Mailand. Sig. 154.

**Cataneo-Garuzon, Aurelia**, Opernsängerin, st. 27. Dez. in Mailand, 30 Jahr alt. M. Rsch. 16. Wbl. 71. Ricordi 850.

**Cellier, Alfred**, Opernkomponist und Theaterkapellmeister, st. 28. Dez.

in London, geb. 1844 zu Hackney. Lessm. 1892, 25. Wbl. 1892, 20. Sig. 1892, 44.

**Chauvat**, ... Violinist, st. in Saint-Malo, 24 Jahr alt. Sig. 712.

**Cherubini, Enrico**, Opernbassist, st. 18. März in Messina, geb. 1856 in Rom. Lessm. 223. Wbl. 216.

**Chickering, Charles Francis**, Chef der gleichnamigen Klavierfabrik in Boston, st. das. 23. März, 64 Jahr alt. Lessm. 223. Wbl. 228.

**Christl, Franz**, Opernsänger, st. 11. Okt. in Elberfeld, geb. 3. Febr. 1855 in Prag. Büh. Gen. 400.

**Chrudimsky, Ferdinand**, Heldentenor, st. 15. Okt. in Frankfurt a. M., geb. 19. Jan. 1812 zu Semlin. Büh. Gen. 400.

**Cianchi, Emilio**, Opern- und Oratorienkomponist, st. in Florenz, geb. 21. März 1833 ebenda. Lessm. 62. Wbl. 69. Sig. 109. Ménestrel 24.

**Clark**, siehe Steiniger.

**Cocace, Giuseppe**, Opernkomponist, st. Ende des Jahres in Tarento. Sig. 1892, 12. Ménestrel 407.

**Collard, Charles Luley**, Chef der Pianofortefabrik Collard & Collard in London, st. 9. Dez. in Ravensworth bei Bournemouth. Lessm. 103. Sig. 138.

**Collin, Abbé Felix**, Direktor des Kirchenchors an der Kathedrale in Saint-Brieuc, Komponist geistlicher Werke, st. das. Ende des Jahres. Wbl. 1892, 10. Sig. 1892, 12. Ménestrel 407.

**Colombo, Luigi**, Musiklehrer in Madrid, ertrank im Nov. in Cavo Borgognone bei Mailand, 70 Jahr alt. Sig. 1065. Ménestrel 376.

**Constantin, Charles**, Orchesterdirigent und Komponist, st. in Pau Ende Oktob., geb. 7. Jan. 1835 in Marseille. Lessm. 661. Wbl. 600. Sig. 1031. Guide 280. Ménestrel 352.

**Courtois, Albert**, Violinist, st. in Saint-Quentin im März. Lessm. 222. Sig. 489.

**Creze-Magnon, Jean-Baptiste de**, Komponist und ehemaliger Hofkapellmeister in Parma, sodann an der Kathedrale in Marseille, st. das. im Febr. Wbl. 140. Sig. 555. Ménestrel 64.

**Cunio, Angelo**, Pianist und Komponist in Edinburg, st. das., geb. zu Vigevano in Italien. Lessm. 494. Sig 647.

**Dahl, Balduin**, Theaterkapellmeister und Tanzkomponist in Kopenhagen, st. das. im Juni. Lessm. 376. Wbl. 383.

**Dassier, Joseph-Ernest**, Romanzenkomponist, st. in Rouen. Ménestrel 352.

**Dearle, Dr. Edward**, Organist und Komponist, st. 20. März in London, 85 Jahr alt. Wbl. 216.

**Deinaert**, . . . Vlämischer Komponist, st. 25. Jan. in Ostende, M. Rsch. 70.

**Delibes**, **Léo**, Opernkomponist, st. 17. Jan. zu Paris, geb. 1836 zu St. Germain du Val (Sarthe). Lessm. 62. Wbl. 54. Sig. 109. Le Guide 24. Necrol. Ménestrel 17, 25. Voss. 28.

**Delsarte**, Frau, Pianistin und Klavierlehrerin, st. in Paris. Lessm. 50. Wbl. 54. Sig. 154.

**Derette**, **Pierre-Jean**, Mitglied der Königl. Kapelle und Exchef des 9. Linien-Reg., st. 16. Dez. zu Brüssel, geb. 1. Juli 1814 zu Blankenberghe. Guide 49.

**Desnoiresterres**, **Gustave-le-Brisoys**, Verfasser eines ausgezeichneten Quellenwerkes über den Kampf der Gluckisten und Piccinisten, st. zu Paris. Lessm. 103. Ménestrel 32.

**Diederichs**, **F. W. E**, Pianist und Komponist in Philadelphia, st. 7. Aug. zu Bonn, seiner Vaterstadt Lessm. 484. Wbl. 482.

**Diethe**, **Friedrich**, langjähriger erster Oboist des Theater und Gewandhausorchesters zu Leipzig, st. das. 30. Jan., geb. 15. Juli 1810 zu Ritteburg in Thürg. Lessm. 106. Wbl. 33. Sig. 201.

**Dodworth**, **Harvey B.**, Musikdirektor in New York, st. das. im März, 69 Jahr alt. Wbl. 228.

**Donatelli**, **Fanny**, Opernsängerin in Mailand, st. das. Wbl. 373. Lessm. 376.

**Draxler**, **Joseph**, langjähriger Bassist der Wiener Hofoper, st. 5. Sept. auf seinem Landgute Preim in der Reichenau, 75 Jahr alt. Lessm. 484. Wbl. 482. Sig. 778.

**Dries**, **Jan van den**, Flötist am Königl. Theater, Komponist und Kritiker, st. im Sept. zu Antwerpen. Lessm. 494. Wbl. 521 und 536. Sig. 807. Ménestrel 304.

**Dubaz**, **Johann**, Konzertist auf der Harfe, Guitarre und Zither, st. 28. Okt. in Wien. 67 Jahr alt. Webers Illustr. Ztg. Nr. 2523.

**Dupont**, **August**, Pianist und Komponist, Prof. am brüsseler Konservatorium, st. 7. Jan. zu Brüssel, 1829 in Ensival geb. Voss. 19.

**Dye**, **Nathan**, Professor und Musiklehrer in Chicago, st. das. 28. Juli, 83 Jahr alt. Wbl. 472. Sig. 712. M. Tim. 604.

**Ellinger**, **Joseph**, Operntenorist st. 30. April in Budapest, geb. 1820 in Alt-Ofen. Lessm. 321. Wbl. 284. Sig. 555.

**Emmerich**, **Robert**, Komponist, st. 11. Juli in Baden-Baden, geb. 23. Juli 1836 zu Hanau. Lessm. 423. Stern 271. Wbl. 395.

**Eykens**, **Jan Simon**, Komponist, st. 9. Okt. in Antwerpen, geb. das. 13. Okt. 1812. Lessm. 631. Wbl. 585. Sig. 957. Ménestrel 352.

**Fabiani**, **Vincenzo**, maestro di musica zu Sirolo (Ancona), st. das. im Juni.

**Faccio, Franco,** Komponist und Opernkapellmeister, st. 21. (23.?) Juli in der Irrenanstalt zu Monza bei Mailand, geb. 8. März 1840 zu Verona (nach Paloschi). Lessm. 470. Wbl. 420. Stern 279. Le Guide 207. Ménestrel 240. Biogr. mit Portr. in Ricordi 479.

**Faerber, Phil.,** Direktor der Philharmonie Society zu New York, st. das. 22. Juli. Wbl. 437. Sig. 663.

**Farmer, Henry,** Violinist und Komponist, st. 25. Juni in Nottingham, geb. das. 13. Mai 1819. M. Tim. 420. Wbl. 373.

**Ferlotti, Raffaele,** Opernsänger und Gesanglehrer, st. 11. Nov. in Bologna, geb. das. 1810. Wbl. 635. Sig. 1065. Ménestrel 376.

**Ferrarini, Giulio Cesare,** Orchesterdirigent und zuletzt Violin-Professor am Konservatorium zu Parma, st. das. 1. Okt., geb. 2. März 1802 zu Bologna. Lessm. 631. Ménestrel 343. Wbl. 585. Sig. 905. Biogr. Ricordi 686.

**Feustel, Friedr. von,** Banquier, erprobtester Freund R. Wagner's, st. 12. Okt. in Bayreuth, geb. 21. Jan. 1824 zu Egern bei Tegernsee. Wbl. 558. Lessm. 532.

**Fiori, Giovanni,** Opernbassist, st. 2. Dez. in Mailand, 73 Jahr alt. Wbl. 1892, 10. Sig. 1892, 12. M. Tim. 1892, 28.

**Fischer-Aachen,** Operntenor, st. in Graz. Sig. 647.

**Fischer, Adolph,** Violoncellvirtuos, st. 18. März in einer Irrenanstalt zu Brüssel, geb. das. 20. Nov. 1847. Wbl. 185. Lessm. 222. Sig. 245 und 390. Schweizerische Musikztg. 56.

**Florimo, Francesco,** der verdienstvolle Musikhistoriker in Neapel, st. in der Mitte des Jahres, geb. in Calabria. Biogr. Ricordi 538.

**Forster** oder **Förster, Johann,** Komponist in Wien, st. das. 7. Sept., geb. 21. Okt. 1848 zu Gottschau in Böhmen. Wbl. 497. Lessm. 484.

**Franz,** Frau **Marie,** Gattin des Liederkomponisten Rob. F., unter dem Pseudonym Hinrichs als Liederkomponistin bekannt, st. 5. Mai in Halle, 63 Jahr alt. N. Z. f. M. 248. Lessm. 347.

**Fräsdorf, W.,** Musikdirektor in Coswig (Anhalt), st. das. 12. Jan. Sig. 506.

**Frege, Livia Virginia von,** geb. **Gerhardt,** einst gefeierte Sängerin in Leipzig, st. das. 22. Aug., geb. 13. Juni 1818 in Gera. Wbl. 461. Lessm. 446. Nekr. N. Z. f. M. 385.

**Frieser, C. A.,** Musiklehrer in Dresden, st. das. im Nov., 84 Jahr alt. Sig. 1048.

**Fritsche, Ernst,** Großherzl. Hofmusiker in Karlsruhe, st. das. 2. Nov., geb. 1849 in Dobnhausen bei Altenburg. M. Rdsch. 1892, 6.

**Frödoni, Angelo,** ital. Opernkomponist in Lissabon, st. das. 4. Juni, 83 Jahr alt. Wbl. 359. Lessm. 347.

**Fuchs, Ludwig**, Königl. Preufs. Kammermusiker a. D., st. 16. Nov. in Berlin, 84 Jahr alt. Lessm. 661. Todesanzeige.

**Fürstl, Hugo**, Piston-Virtuose, st. im Juli. N. Z. f. M. 341.

**Gabrielli**, Graf **Nicola**, Opern- und Balletkomponist, st. 14. Juni, 76 Jahr alt. Wbl. 359. Lessm. 347. Ménestrel 199. Voss. 283.

**Gabussi, Rita**, jüngere Schwester des Komponisten V. Gabussi, Opernsängerin, st. in Neapel, geb. 1822 in Bologna. Wbl. 185. M. Tim. 221.

**Gaebler, Ernst Friedr.**, Königl. Musikdir., Organist, Klavier- und Gesangpädagog in Züllichau in Schles., st. das. 13. Juni, geb. zu Mertschütz in Schlesien 9. Juni 1807. Wbl. 359. Lessm. 376.

**Garuzon**, siehe Cataneo.

**Gatti, Domenico**, ehemaliger Konservatoriumsprofessor zu Neapel, st. das. 7. Sept., 76 Jahr alt. Wbl. 536. Lessm. 494. M. Tim. 604. Sig. 807.

**Gerhardt**, siehe Frege.

**Gilbert des Roches**, siehe Legoux.

**Gläser, Joseph**, Komponist, Organist an der Schlofskirche zu Frederiksborg, Sohn des Komponisten Franz G., st. zu Kopenhagen 1. Okt., geb. 25. Nov. 1835 zu Berlin. Wbl. 536. Lessm. 600. Sig. 871.

**Gobert, Henri**, Direktor des Konservatoriums und der Cäcilien-Gesellschaft in Bordeaux, st. im Aug. in Grenoble (Bordeaux?), 60 Jahr alt. Wbl. 437. Sig. 712. Le Guide 200. Ménestrel 248.

**Gölinelli, Stefano**, Komponist und Pianist, st. 3. Juli zu Bologna, geb. 26. Okt. 1818 ebenda. Wbl. 395. Lessm. 423. Ricordi 446 und Biogr. mit Portr. S. 452.

**Gomez, Francisco**, Kapellmeister an der Kathedrale zu Lissabon, st. das. 10. Juni, 54 Jahr alt. Wbl. 373. Lessm. 376. Le Guide 184.

**Goulrand, Joseph**, Militair-Musikmeister, Komp., st. im August zu Nizza. Wbl. 437.

**Grandjany, M.** (?), Organist an der Kirche St. Vincent de Paul und Solfeggien-Professor am Konservatorium zu Paris, st. das. Ende des Jahres, 30 Jahr alt. Wbl. 1892, 20. Lessm. 1892, 8. Ménestrel 415.

**Greipel, Joseph**, Mitglied der Kaiserl. Hofkapelle in Wien, Violinist, st. das. 13. Okt. Lessm. 545.

**Grilli, Gaetano**, Lehrer am Liceo musicale Rossini zu Pesaro, st. im Mai, 70 Jahr alt. Ricordi 348.

**Grimm, Friedrich**, ehemaliges Orchestermitglied am Stadttheater zu Frankfurt a. M., st. das. im Juni, geb. zu Bieberach den 11. Okt. 1823. Bühn. Gen. 238.

**Guckeisen**, Prof. Dr. **August**, Erster Oberlehrer an der höheren Mädchenschule zu Köln, langjähriger Musikreferent der Kölnischen Zeitung, st. das. 10. Febr., 54 Jahr alt. Wbl. 140. Lessm. 147. Sig. 284.

**Günther, Friedrich**, Fagottist am Friedr. Wilhelmstädt. Theater zu Berlin, st. das. 29. Dez., 65 Jahre alt. Lessm. 1892 64 u. 103. Sig. 155.

**Gwent, Gwilyn**, wallischer Komponist, st. 3. Juli zu Plymouth. M. Tim. 485.

**Haller, Emilia**, (Torrigiani-Haller) Sängerin, st. 7. Nov. (1890) in Ozzana bei Parma. Sig. 137.

**Handel**, Frau, genannt Betzy Linsel, mit dem wahren Namen Marie Pegouchet, Sängerin, st. 88 Jahre alt in Paris. Wbl. 395.

**Hart, George**, Chef der Violinbaufirma Hart & Son; Verfasser mehrerer Werke über Violinbau, st. 25. April in London, geb. 28. März 1829. M. Tim. 345. Wbl. 301. Lessm. 347.

**Hartmann, Mathias**, Hofmusiker am Hoftheater zu Karlsruhe, st. das. 25. Juni, geb. 22. Febr. 1829 zu Ober-Roth. Bühn. Gen. 321.

**Hauff, Johann Chr**, Theoretiker, st. 10. April zu Frankfurt a. M., geb. ebenda 8. Sept. 1811. Todesanzeige in der Frankf. Zeitung.

**Haupt, Karl August**, Direktor des Königl. Instituts für Kirchenmuik in Berlin, st. das. 4. Juli, 81 Jahre alt. Wbl. 383.

**Havemann, Johann**, Grofsherzogl. Musikdirektor in Güstrow, st. das. 14. Dez., 57 Jahr alt. Harmonie 638.

**Heckmann, Robert**, Violinist, Komponist und Konzertmeister in Bremen, st. auf einer Kunstreise in Glasgow den 29. Nov; geb. 3. Nov. 1848 in Mannheim. Wbl. 635. Lessm. 631. Sig. 1099. Voss. 560.

**Heckscher, Ferdinand**, Fürstl. Hoftheater-Direktor a. D., ehemaliger Sänger, st. 28. Febr. zu Sondershausen, 85 Jahre alt. Sig. 390.

**Hegar**, Frau **Susanne Albertine**, geb. Volhart, Gattin des Musikdirektor Friedr. H., Konzertsängerin, st. 26. Febr. in Zürich, 53 Jahr alt. Wbl. 140. Sig. 328. Lessm. 171.

**Henrotay, Lambert**, Professor am Konservatorium zu Lüttich, st. im April das., 69 Jahr alt. Wbl. 241.

**Herzog, M.** (?) Violoncellist, Lehrer u. Dirigent, st. im Septbr. in Vitry-le-François. Ménestrel 320. Wbl. 548. Lessm. 545.

**Henkeshofen** siehe Nadalska.

**Hill, Thomas Henry Weist**, Violinist, Direktor der Guildhall School of Music in London, st. 26. Dez. in London, geb. 3. Jan. 1828 in London. M. Tim. 1892, 28 u. 90. Lessm. 1892, 64. Vossische Ztg. 609.

**Hille**, Professor **Eduard**, Organist und Universitäts-Musikdirektor in Göttingen, st. das. 18. Dez., 69 Jahr alt. Wbl. 1892, 20. Lessm. 64.

**Hinrichs**, siehe Franz.

**Hirsch**, **Pierre-Réne**, Komponist u. Pianist, st. 23. Juli in Paris, 21 Jahr alt. Sig. 712.

**Hitz**, **Franz**, Komponist von Salonmusik, st. in Honfleur (Frankreich), 63 Jahr alt. Lessm. 631. Sig. 1129.

**Horn**, Dr. **Eduard**, Tonkünstler u. Komponist in Wien, st. das. 2. Jan., 58 Jahr alt. Wbl. 54. Deutsche Kunst- und Musik-Ztg. 17.

**Huth**, **Waldemar**, Königl. Kammermusiker, Klarinettist in Berlin, st. das. im Juni. Deutsche Musiker Zeitung 345.

**Ihle**, **Ludwig**, Direktor der Kurkapelle in Kissingen, st. 22. Dez. in Elberfeld. Deutsche Musiker-Zeitung 33.

**Inzenga**, **José**, Komponist u. Musikschriftsteller, st. im Juli zu Madrid, geb. ebenda 3. Juni 1828. Ménestrel 263. Lessm. 494.

**Jadasfohn**, Frau Dr. **Helene**, geb. Friedländer, Gesangspädagogin, st. in Leipzig 31. Dez., 48 Jahre alt. Wbl. 1892, 34. Lessm. 1892, 77. Sign. 1892, 61.

**Jewson**, **Frederich Bowen**, Professor an der Royal Academy of Music in London, Komponist, st. 28. Mai das., geb. 26. Juli 1823 in Edinburgh. M. Tim. 420. Wbl. 317.

**Kaiser**, **Friedrich**, Pianofortefabrikant in Freiburg i. B., Erfinder des Legato-Systems, st. das. 2. Dez. Lessm. 1892, 8.

**Karl**, **Engelbert**, Direktor des Residenztheaters in Dresden, st. das. 11. Oct. Sig. 887 u. 900.

**Keller**, **Robert**, Musiklehrer u. Bearbeiter von Orchesterwerken für Klavier, st. im Juni zu Berlin, 64 Jahr alt. Lessm. 347.

**Kemp**, genannt: **Old Father** Kemp, der Urheber der „Olde Folkes' Concerts", Baritonist in Boston, st. hochbetagt in Nord Seitnate Beach. (Massachuset) Wbl. 506.

**Kevers**, **Edouard**, populärer Tanzkomponist, st. in Brüssel den 15. Mai, geb. 1809 in Ostende. M. Tim. 420.

**Kindermann**, **August**, bairischer Hofopernsänger, st. 6. März in München, geb. 6. Febr. 1817 in Potsdam. Wbl. 156. Lessm. 147. Sig. 344. Voss. 110.

**Kindler**, **Hermann**, Hofmusiker, Violoncellist in München, st. das. 4. Jan., 27 Jahr alt. Wbl. 40. Lessm. 50. Sig. 90.

**Kinross**, **John**, schottischer Pianist u. Komponist, in London ansässig, st. 41 Jahr alt in Hampstead. Wbl. 91.

**Klahre**, **Heinrich**, Komponist von Männerchören u. Musikdirektor am

Opernhause in Frankfurt a. M., st. das. 25. Dez., geb. 22. Mai 1848 zu Heinersdorf in Sachsen. Wbl. 1892, 71. Lessm. 25.

**Klemm, Oskar**, russischer General, Komponist, st. im Febr. in Petersburg, 69 Jahr alt. Wbl. 156.

**Klettner**, Frau **Camilla**, pensionierte Württemberg. Kammersängerin, st. 30. April in Graz. Wbl. 284. Lessm. 321. Sig. 555.

**Klinger**, **Bernhard**, Hofkantor an der Sophienkirche u. Oberlehrer am Köngl. Seminar zu Dresden, st. das. 18. Aug., 45 Jahr alt. Wbl. 461. Sig. 712.

**Kochanowski, Stanislaus**, Erster Geiger an der Kaiserl. Oper in Wien, st. das. im März, 30 Jahre alt. M. Tim. 283.

**Köllner, Eduard**, Königl. Musikdirektor u. Komponist in Guben in Schlesien, st. das. 8. Nov. Lessm. 600. Sig. 1001.

**Kömpel, August**, Grofsherzogl. Konzertmeister a. D. (Violinist) in Weimar, st. 7. April das., geb. 15. Aug. 1831 zu Brückenau in Unterfranken. Nekrolog N. Z. f. M. 182. Wbl. 228. Lessm. 223. Voss. 171 u. 277.

**Közeghy, Karl**, Opernsänger am Budapester Nationaltheater, st. das. am 10. März, geb. 1820 zu Güns. Sig. 647.

**Krén, Joseph**, Opernsänger am deutschen Landestheater zu Prag, st. 16. April in Berlin. Lessm. 223. Sig. 538.

**Kronenberg, Josephine von**, geb. von Reszké, Opernsängerin an der grofsen Oper zu Paris, st. im Febr. in Warschau. Wbl. 140. Lessm. 147. Sig. 377.

**Kürner, Benedikt**, ehemaliger Hofopernsänger in Karlsruhe, st. 13. Sept. das., geb. 26. Jan. 1837 in St. Peter. Bühn. Gen. 342.

**Lachin, Nicolo**, Pianofortefabrikant in Padua, st. das., geb. 1816 in Venedig. Sig. 1031.

**Lallemand, Jules**, Kapellmeister am Eldorado-Theater zu Rio-de-Janeiro, zufällig erschossen das. Ende des Jahres, gebürtig aus Antwerpen. Wbl. 1892, 20. Lessm. 8.

**Lambele**, siehe Alfaiza.

**Lannoy, Jean-Baptiste** de, ehemaliger Soloklarinettist und Komponist, st. im März zu Wavre in Belgien, geb. ebenda 12. Febr. 1824. Wbl. 256. Lessm. 260. Sig. 489. M. Tim. 283. Ménestrel 127.

**Lanza, Francesco, jun.**, Pianist u. Komponist, st. in Neapel, 54 Jahr alt. Sig. 154.

**Laudoux, Alexandrine**, Harfenistin, starb in Paris, 44 Jahr alt. Wbl. 395.

**Lauweryns, Paul-Marie-Edmond**, Musikalien-Verleger u. Komponist in Brüssel, st. das. 9. Okt., geb. ebenda 9. Dez. 1855. Guide 256. Lessm. 545.

**Lavallée**, **Calixa**, Pianist u. Komponist in Boston, st. das. 48 Jahr alt. Wbl. 111. Sig. 171.

**Lawrence**, **Thomas William**, Violinist, Pianist u. Komponist, st. 3. Aug. in Hastings. M. Tim. 548. Wbl. 482.

**Lécureux**, **Théodore**, Klavierlehrer u. Komponist, st. im Februar in Brest. Wbl. 128. Ménestrel 56.

**Legoux**, Jules, Frau Baronin, geb. Chausson, unter dem Pseudonym *Gilbert des Roches* als Komponistin bekannt, st. im Jan., 47 Jahr alt, in Paris. Lessm. 75. Ménestrel. 24.

**Leybach**, **Ignaz Xaver Joseph**, Salonkomponist u. Dom-Organist in Toulouse, st. das. 23. Mai, geb. 17. Juli 1817 zu Gamsheim im Elsafs. Wbl. 334. Lessm. 347. Ménestrel 184. Voss. 283.

**Libotton**, **Gustave**, Violoncellist u. Lehrer, st. 16. Mai zu London, 49 Jahr alt. M. Tim. 345. Wbl. 301.

**Limagne**, **Adrien-Pierre**, Komponist, st. im Oktober zu Paris-Passy, 62 Jahr alt. Guide 264. Ménestrel 336. Lessm. 599.

**Linden**, **Frederik** ter, Organist u. Musiklehrer in Sherbrooke (Ver. Staat.), st. das. 12. Mai, 52 Jahre alt. M. Tim. 420. Wbl. 334.

**Link**, **Paul**, Orgelbaumeister in Giengen a. d. Brest, st. das. 12. Aug., geb. 1821. Wbl. 461.

**Linsel** siehe Handel.

**Litolff**, **Henry**, Pianist u. Komponist, st. 5./6. August in Bois-Colombes bei Paris, 73 Jahr alt. Wbl. 437. Lessm. 423. Nekrol. Sig. 691. Le Guide 207. Ménestrel 256.

**Littlehales**, **Edith**, Geigerin u. Pianistin, Konzertmeisterin des philh. Orchesters in Hamilton (Canada), st. das. 31. Juli. Wbl. 521.

**Lohse**, **Karl Franz**, Königl. Musikdirektor in Annaberg, st. das. 13. März, 74 Jahr alt. Wbl. 216. Sig. 424.

**Lotti**, **William**, Operntenorist, st. 45 Jahr alt in Brooklyn. Wbl. 271.

**Mailly**, **Edouard**, Mathematiker, Verfasser einer Geschichte der Musikschule in Brüssel, st. 6. Okt. in Saint-Josse-ten-Noode (Brüssel). Guide 256. Wbl. 558. Lessm. 545.

**Margeot**, **Pierre Julien**, Operettenkomp., st. in Passy bei Paris, 92 Jahr alt. Lessm. 494.

**Marié**, **Irma**, Operettensängerin in Paris, st. in Battignolles. Lessm. 62.

**Marklove**, **John G.**, amerikanischer Orgelbauer, st. in Utika, 64 Jahr alt. Wbl. 521.

**Martens**, **Carl**, Lehrer am College of Music in Toronto, Ont., st. das. am 6. Juli. Wbl. 410.

**Meglio**, **Giovanni del**, Pianofortefabrikant in Neapel, st. das. Sig. 807.

**Mehnert, Otto**, Gründer und Dirigent des Vokal-Quartetts „Schlesische Singvögel", ein in der Schweiz sehr wohl bekannter und beliebter Gesangverein, st. Mitte März, 44 Jahr alt, in Zürich. Schweiz. Musikztg. 48.

**Meyer, Johann Heinrich**, Hofmusiker am Theater in Stuttgart, st. das. im August, geb. in Molzen 19. Okt. 1828. Bühn. Gen. 321.

**Michelis, Giulio de**, Lehrer an der Accademia di S. Cecilia zu Rom, st. das. im Febr. Lessm. 223. Sig. 390.

**Millet, Albert**, Opernkomponist, st. in Hennequeville (Calvados), 28 Jahr alt. Wbl. 497. Sig. 778. Lessm. 545. Le Guide 215. Ménestrel 288.

**Mohr, Jean-Baptiste-Victor**, Professor des Horns am Pariser Konservatorium, st. das. im April, 66 Jahre alt. Lessm. 223. Wbl. 256. Mus. Tim. 283. Ménestrel 127.

**Moran, James**, Musikdirektor in Chicago, st. das. im August. Sig. 729.

**Morley, Thomas**, Organist u. Komponist zu St. John's, Neu Braunschweig, st. das. 46 Jahr alt. M. Tim. 747.

**Moses, Adolf**, Musikalienhändler in Stettin, st. das. 23. Jan., 55 Jahr alt. Sig. 171.

**Mosso, Angelo**, maestro di musica zu Turin, st. im Mai das. Ricordi 348.

**Muck, Dr. J.**, Komponist u. Dirigent in Würzburg, st. das. 15. Jan., 67 Jahr alt. Lessm. 62. Wbl. 54. Sig. 137.

**Muzell, Marie**, Opernsoubrette am Hoftheater in Braunschweig, st. das. 19. Mai. Wbl. 284.

**Nadalska-Heukeshofen**, Frau, Operettensängerin in Coblenz, st. das. 31. Okt. Lessm. 661.

**Nargeot, Piere-Julien**, Komponist, Kapellmeister am Variété-Theater zu Paris, st. den 30. Aug. in Passy bei Paris, geb. 7. Jan. 1799 zu Paris. Wbl. 497. Lessm. 545. Mus. Tim. 604. Sig. 778. Ménestrel 288.

**Nau**, . . . Fräulein, einst Sängerin an der grofsen Oper zu Paris, st. 72 Jahr alt in Levallois-Perret. Wbl. 83. Sig. 171.

**Neustädter, Joseph**, Mitbegründer und langjähriger Präses des Männergesangvereins „Arion" in New York, st. das. 13. April, 75 Jahr alt. Sig. 555.

**Niering, Joseph**, Opernsänger am Stadttheater zu Frankfurt a. M., st. das. den 27. Juni, geb. 22. Nov. 1835 in Köln. Wbl. 373. Bühn. Gen. 238.

**Niese, Karl**, Rechtsanwalt, langjähriger Musikreferent u. Textübersetzer der Mozart'schen Opern in der von Rietz besorgten Ausgabe von

Breitkopf & Härtel, st. in Dresden den 2. Nov., 72 Jahr alt. Lessm. 600. Wbl. 600. Sig. 1892, 12.

**Normann**, Frau **Helen** S., wohlbekannt unter dem Namen *Helen Standish*, Opernaltistin, st. den 3. Febr. in Brüssel. Lessm. 118. Wbl. 97. M. Rsch. 58.

**North, John**, Musiklehrer u. Dirigent, st. 39 Jahr alt in Huddersfield. Wbl. 573.

**Oeser, Rudolf**, Violoncellist an der kaiserl. Oper in Moskau, st. das. im Okt. Sig. 1161.

**Ortolan, Eugène**, Minister, Komponist von Opern u. Oratorien, st. 67 Jahr alt im Mai in Paris. Wbl. 284. Ménestrel 160.

**d'Osmond**, Graf, dilettirender Musikschriftsteller u. Opernkomponist, st. den 11. Nov. in Paris, 65 Jahr alt. Lessm. 600. Sig. 1031. Mus. T. 729. Ménestrel 368.

**Pacius, Friedrich**, Professor, Kapellmeister u. Universitäts-Musikdirektor a. D. in Helsingfors, st. das. 8. Jan., geb. 19. März 1809 in Hamburg. Lessm. 62. Wbl. 54. Voss. 19. Sig 109.

**Palloni, Gaetano**, Komponist f. Kammermusik und Gesangslehrer, st. im Juli zu Rom. Ricordi 474.

**Papetti, Rinaldo**, maestro di musica, st. zu Pavia, angezeigt in obiger Weise im Ricordi 75.

**Paque, Jean**, ehemaliger Professor der Posaune am Konservatorium zu Brüssel, Komponist, st. das. 19. Okt., 62 Jahr alt. Wbl. 600. Lessm. 661. Sig. 1031. Guide 280.

**Pardini, Gaetano**, Operntenor, st. 82 Jahr alt in Florenz. Wbl. 185. Sig. 377.

**Parisini, Frederico**, Komponist u. Musikschriftsteller, Kapellmeister an der Kathedrale zu Bologna und Bibliothekar am Liceo musicale, st. das. 5. Jan., geb. das. 4. Dez. 1825. Wbl. 69. Lessm. 62. Sig. 137. Ricordi 40. Ménestrel 23.

**Paulli, Holger Simon**, Komponist u. Kapellmeister am Königl. Theater zu Kopenhagen, st. das. 23. Dez., 81 Jahr alt. Wbl. 71. Lessm. 25 u. 103. M. Rundsch. 25. Voss. Nr. 604.

**Peguchet** siehe Handel.

**Pittana, Luigi**, Opernkomponist u. Orchesterdirigent, st. in Spilimbergo, Provinz Udine, 70 Jahr alt. Ménestrel 343. Wbl. 585. Lessm. 632. Sig. 954.

**Plattis**, Marquis **Antonio**, Komponist, Gemahl der Sängerin Isabella Meyer, st. 27 Jahr alt in Cento (Ferrara). Wbl. 600. Sig. 957. Ménestrel 352.

**Plock, Heinr.**, Kammermusiker am Hoftheater in Braunschweig, st. das. 25. Sept., geb. 9. Juni 1829 in Helmstedt. Bühn. Gen. 352.

**Ponchard, Charles**, Opernbassist u. Regisseur an der Opéra comique in Paris, st. das., geb. 7. Nov. 1824 ebenda. Lessm. 321. Wbl. 663. Ménestrel 144.

**Ponsard, E.**, Opernbassist, Gesangsprofessor am Konservatorium zu Bordeaux, st. das. im Nov. Lessm. 661. Sig. 1143. Ménestrel 391.

**Pontillo, Francesco**, Klarinettist u. Konservatoriumsprofessor in Neapel, st. das., 64 Jahr alt. Sig. 154.

**Powel, J. N.**, thätiger Anwalt der Tonic-Sol-Fa-Bewegung in England, st. 72 Jahr alt in Wolstanton. Wbl. 317.

**Präger, Ferdinand**, Komponist und Musikkritiker, st. in London 2. Sept., geb. 22. Jan. 1815 in Leipzig, Nekrol. N. Z. f. M. 390. Wbl. 482. Mus. Tim. 603. Le Guide 215.

**Preite, Ernesto del**, Advokat, Verfasser von Opernbüchern, st. zu Neapel. Sig. 1161.

**Prestreau, Frederigo Anacarsi**, Musikdirektor u. Opernkomponist in Neapel. st. das. im März, 35 Jahr alt. Wbl. 271. Lessm. 321 M. Tim. 283.

**Proudman, Joseph**, Musikschriftsteller, Chordirektor u. Advokat des Tonic-Sol-Fa-Systems, st. im April in London, geb. das 1833. M. Tim. 284. Wbl. 256. Lessm. 321.

**Quantz, Albert**, Musikschriftsteller u. Postsekretär, st. 28. April in Göttingen, geb. 6. Sept. 1837 zu Liebenau bei Hannover. N. Z. f. M. 273.

**Quercy, Gabriele de**, Operntenorist, st. im Juni in ? Wbl. 395.

**Raabe, Martin**, Professor, Vereinsdirigent u. Musiklehrer in Berlin, st. das. 23. Januar. Lessm. 62. Wbl. 69.

**Rahter, Daniel**, Musikverleger in Hamburg, st. das. 7. April, 63 Jahr alt. Wbl. 228. Sig. 505.

**Renaud**, . . . Violoncellist, st. 91 Jahr alt im Mai in Auxonne, Frankr. Lessm. 347. Wbl. 317.

**Rentez, Alves**, Operettenkomponist, Kapellmeister u. Direktor des Königl. Theaters in Oporto, st. das. im März, 41 Jahr alt. Lessm. 223. Wbl. 216. Sig. 555. (Fortsetzung folgt.)

---

# Mitteilungen.

* *Joachim von Burck* schreibt in der Dedication zu der deutschen Passion nach St. Johanne (Wittenbg. 1568): „Also habe ich jetzt die deutsche Passion nach dem Evangelisten Johanne in vier stimmen bracht, und ob wol der be-

rühmte Musicus *Jacobus Obrecht* vor der zeit die lateinische Passion aus trefflichem Geiste gesetzet, die auch allenthalben gesungen wird, so habe ich doch gute hoffnunge, Es werde auch diese meine arbeit, so ich an die Passion geleget, Schulen und Kirchen im deutschen Lande angenem sein, und nutz schaffen bey denen so acht drauff geben, sie singen oder hören singen. Denn ich habe mich beflissen die wort also unter die Noten zu bringen, das fast eine jedere syllabe jre noten habe und die vier Stimmen die wort gleich singen, das der Zuhörer die wort deutlich vernemen kan . . . Zu dem hab ich müglichen vleis drauff gelegt, das die Melodey mit dem Text und dem sinne vberein komme . . .

* In Edinburgh in Schottland giebt man recht hübsche historische Konzerte, wozu der Prof. für Musik an der Universität, *Friedrich Niecks*, die erklärenden und mit Themen versehenen Programme verfasst, denen sogar Portraits beigegeben sind. Händel, Bach, Gluck, einige Engländer, Rameau, Couperin, Scarlatti u. a. liefern die Musik.

* *Breitkopf & Haertel* in Leipzig haben eine Liederausgabe veranstaltet, die bereits bis zur Nummer 2967 gelangt ist. Sie trägt den Titel „*Deutscher Liederverlag*", umfasst alle Stimmlagen und ist in Heften zu je 1 M, oder einzeln zu 30 Pf. zu haben. Sie umfasst sowohl die neuesten als ältere Liedkompositionen. Ein Verzeichnis ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu erhalten.

* In der Vierteljahrsschrift S. 275 ist ein lesenswerter Artikel von Max Friedländer über das angebliche Wiegenlied von Mozart: „Schlafe mein Prinzchen, es ruhn Schäfchen und Vögelchen nun" aufgenommen, der Gotter als Dichter und Fleischmann als Komponisten nachweist, nebst Abdruck der verschiedenen Lesarten des Liedes.

* Mozart in Prag. Zum hundertjährigen Gedächtnis seines Todes von Rudolph Freiherrn Procházka. Mit 3 Beilagen und 5 Abbildungen. Prag 1892. H. Dominicus (Th. Gruss). 8°. VIII u. 236 S. Preis 6 M. Der Inhalt besteht aus „die Familie Duschek" mit dem Portrait der Josepha Duschek, Mozart's viermaliger Aufenthalt in Prag nebst den Aufführungen seiner Opern mit Mitteilungen bis in die geringste Einzelheit. Die Familie in Prag, sein Tod, nach hundert Jahren, 2 Briefe Mozart's, ein Facsimile von Constanze Nissen und die Abbildungen von Terese Saporiti, Ansicht der Bertramka, des Mozartzimmers und des Denkmals auf der Bertramka. Das Buch ist mit inniger Verehrung geschrieben und der unerschöpfliche Meister Mozart zeigt sich selbst in seinem bürgerlichen Thun und Treiben unerschöpflich.

* Hierbei eine Beilage: „Andreas Raselius" von Auer. Bog. 5.



Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

# MONATSHEFTE

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

**der Gesellschaft für Musikforschung.**

| | | |
|---|---|---|
| XXIV. Jahrgang. 1892. | Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pf. Kommissionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bestellungen nimmt jede Buch- und Musikhandlung entgegen. | No. 12. |

## Totenliste des Jahres 1891,

die Musik betreffend.

**(Karl Lüstner.)**

(Fortsetzung und Schluss.)

**Resch, Johann**, Tanzkomponist, Musikdirektor in Petersburg, st. das. am 23. Jan., geb. 11. Febr. 1830 in Wien. Sig. 201.

**Reszké**, siehe Kronenberg.

**Ritter, Frederik Louis**, Musikschriftsteller und Professor am Vassar College in New York, st. im Aug., geb. 1834 in Strafsburg, nach dem Mus. Wbl. 395 in Antwerpen. Lessm. 484. Sig. 712.

**Rivetta, Luigi**, Komponist, Dirigent und Pianofortehändler, st. in Mailand 24. Nov., geb. zu Inzago 9. Aug. 1838. Sig. 1099. Ricordi 782.

**Rizzo, Giuseppe**, Komponist gröfserer Werke und Musiklehrer in New York, st. das. 65 Jahr alt. Wbl. 383.

**Roberti Dr. Giulio**, Komponist, Musikschriftsteller und Gesangsprofessor, st. 14. Febr. in Turin (Todesanzeige der Familie), geb. 14. Nov. 1823 zu Barge, Prov. Saluzzo, Musica sacra 228. Wbl. 156. Lessm. 147. Sig. 155. Ménestrel 72. Ricordi 140.

**Rosa, Francesco**, Maestro, st. 17. Juli zu Malang auf Java, geb. zu Mailand. Sig. 824. Ricordi 638.

**Rösicke, A.**, Theaterdirektor, st. 18. Okt. zu Oldenburg. Sig. 938.

**Roxas, Emanuele de**, Komponist und Gesangsprofessor am Konservatorium zu Neapel, st. das. im März, geb. 1. Jan. 1827 zu Reggio. Wbl. 256. Lessm. 260.

**Rubinstein**, Frau **Kaleria Christoforowna**, Mutter **Anton R's.**, st. 15. (27.) Sept. in Odessa, geb. 1807 in Preufs. Lissa. Ménestrel 336. Lessm. 560.

**Ruczeck**, **Joseph**, 2. Hofkapellmeister in Karlsruhe, Komponist, st. 18. Dez. zu Nervi, geb. 2. März 1834 in Beneschau. Bühn. Gen. 7. Wbl. 57. Lessm. 64.

**Ruffer**, **Heinrich**, Konzertsänger in Breslau, st. das. 17. Sept. Bresl. Zeitg.

**Rüfer**, **Philipp**, Professor, Musiklehrer und Organist in Lüttich, st. das. 30. Jan., 81 Jahr alt. Wbl. 83. Lessm. 75. Sig. 390.

**Russo**, **Michelangelo**, Pianist, st. in Neapel, 18. Sept., geb. 1830. Ménestrel 320. Wbl. 548. Lessm. 545. Ricordi 638.

**Sachse**, **Franz**, Königl. Kammermusiker a. D. in Dresden, st. das. 23. Juni, 32 Jahr alt. Wbl. 359. Lessm. 376.

**Sacré**, siehe Berlot.

**Sanders**, **James**, Kantor, Organist und Solotenorist, st. 20. Okt. in Liverpool, 73 Jahr alt. M. Tim. 664. Wbl. 585.

**Saro**, **Heinrich**, Königl. Musikdirektor, Militärkapellmeister, st. 27. Nov. in Berlin; geb. 4. Jan. 1827 in Jessen, Prov. Sachsen. Wbl. 647. Lessm. 632. Sig. 1099. Voss. 560.

**Sattler**, **Heinrich**, Grofsherzogl. Oldenburgischer Musikdirektor a. D., st. 17. Okt. in Braunschweig, geb. 3. April 1811 in Quedlinburg. Verfasser von Mozart's Leben. Nekrol. Wbl. 635. Sig. 985.

**Scafati**. **Domenico**, Gesanglehrer in Neapel, st. das. im Sept.; geb. 1819 in Lugnano (Umbrien). Ménestrel 336. Lessm. 599. Sig. 557.

**Scannapiego**, **Gabriele**, Operntenor, st. Ende des Jahres in Neapel, 70 Jahr alt. Sig. 1161.

**Schallehn**, **Henry**, Musikdirektor einer Militär-Musikschule in London, st. das. 27. Juni, 76 Jahr alt. M. Tim. 485. Wbl. 373.

**Scheggi**, **Giuseppe**, Bassbuffo, st. über 80 Jahre alt in Florenz. Wbl. 373. Lessm. 376.

**Scherzer**, **Gottlieb**, Komponist u. Männerchordirektor, st. 17. April in Deutz bei Köln, 32 Jahr alt. Mus. Rundsch. 129.

**Schlecht**, **Raimund**, Geistlicher Rath, Kirchenkomponist und Musikhistoriker, st. 24. März in Eichstätt, geb. das. 11. März 1811. Gregoriusblatt 22. Musica sacra 57.

**Schloss**, **Michael**, Musikalienhändler in Köln, st. das. 6. Dez., 69 Jahr alt. Sig. 1892, 44.

**Schmeisser**, **Wilhelm**, Musiklehrer in New-York, sein ganzes Leben für deutsche Musik wirkend, st. Ende des Jahres zu Sangershausen, geb. das. in den 20er Jahren. Nekrolg N. Z. f. M. 1892. N. 5.

**Schmidt, Dr. August**, Gründer und langjähriger Dirigent des Wiener Männer-Gesangvereins, st. zu Wien 13. Okt., geb. das. 9. Febr. 1802. Lessm. 545. Wbl. 558. Sig. 905. Nekrolog i. Mus. Rundsch. 252. Seine 1848 erschienenen „Denksteine" enthalten eine Reihe von Biographien von Wiener Musikern, auch zweiter Bedeutung, und bieten dankenswertes Material zur Wiener Musikgeschichte der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.

**Schubert, François**, ehemaliger Professor am Brüsseler Konservatorium, st. 16. Juni zu Ixelles. Wbl. 373. M. Tim. 485.

**Schultz, Adam**, Ober-Amtsrichter in Landau i. d. Pfalz, Komponist, st. das. 10. Mai. Lessm. 321.

**Schultz-Heynatz, Richard**, Direktor des Konservatoriums zu Tempelhof bei Berlin, st. das. 12. Aug. Wbl. 472.

**Schumacher, Paul**, Komponist, Direktor des Konservatoriums zu Mainz, st. das. 25. April; geb. das. 6. Nov. 1848. Todesanzeige. Wbl. 256.

**Sieg, Constantin**, Organist an der Kathedrale zu Colmar, st. das. 31. März, 84 Jahr alt. Wbl. 256. Lessm. 260. Sig. 555.

**Siré, N.**, Direktor des Konservatoriums und der Philh. Gesellschaft zu Corfu, st. das. im Febr. Wbl. 140. Sig. 359.

**Smith, Montem**, Tenorist und Gesanglehrer, st. zu London, 74 Jahr alt. Wbl. 284.

**Spiegel, Wilhelm**, Musikdirektor, Dirigent verschiedener Gesangvereine, st. 67 Jahr alt am 17. Dez. zu Berlin. Sig. 1161. Lessm. 674.

**Spinelli**, . . . Baritonist, verunglückte beim Brande des Theaters San Martin zu Buenos-Ayres. Ménestrel 336.

**Stade, Fritz**, Organist und Violoncellist in Danzig, st. das. 22. Jan., 48 Jahr alt. Wbl. 83.

**Standish**, siehe Normann.

**Stein, Gustav**, langjähriger Musikkritiker der New Yorker Staats-Zeitung, st. das. 18./19. Okt., geb. 1840 in Breslau. Wbl. 612. Lessm. 661.

**Steiniger-Clark, Frau Anna**, Klavier-Virtuosin, st. in Blue Hill (Me). Wbl. 260. Sig. 663.

**Stone, William Henry**, Arzt, Fagottist und Musikschriftsteller, schrieb für Grove's Dictionary of Music Aufsätze über Blasinstrumente, st. 5. Juli in Wandsworth (Surrey). M. Tim. 485. Wbl. 420. Lessm. 423.

**Stöwe, Gustav**, Professor, Direktor der Musikschule zu Potsdam, st. das. 30. April, geb. 4. Juli 1835. Wbl. 271. Lessm. 321. Sig. 555.

**Storck, Friedrich**, ältester Musiker New York's, st. das. 23. Jan., 85 Jahr alt, geb. zu Grünstadt, Rheinpfalz. M. Tim. 157.

**Strattmann, L. C. F.**, Klarinettist, Mitglied des Theater- und Gewandhausorchesters zu Leipzig, st. das. 18. Okt., 36 Jahr alt. Wbl. 573. Sig. 985.

**Stronsky, Joseph**, Komponist und Solo-Violoncellist des Wiener Hofoperntheaters, st. im Jan. zu Wien. Lessm. 75.

**Sulzer, Julius**, Opernkomponist und pension. Kapellmeister des Wiener Hofburgtheaters, st. zu Wien 9. Febr., geb. das. 1833. Lessm. 118. Mus. Rundsch. 58. Wbl. 128. Sig. 284.

**Sulzinger, Peter**, Organist in Hermersdorf in Nieder-Österreich, st. das. 100 Jahr alt. Lessm. 560. Sig. 938.

**Swert, Jules de**, Violoncellvirtuose und Komponist, st. 24. Febr. zu Ostende, geb. 15. Aug. 1843 zu Löwen. Lessm. 147. Wbl. 140.

**Sydenham, E. A.**, Komponist populär gewordener Anthems, Organist und Chordirektor zu Scarborough, st. das. 18. Febr. M. Tim. 156. Wbl. 156.

**Taglioni**, siehe Windischgrätz.

**Taubert, Wilhelm**, Komponist, pens. Königl. Hofkapellmeister zu Berlin, st. das. 7. Jan., geb. 23. März 1811. Wbl. 40. Nekrol. Lessm. 34.

**Thompson, W. H.**, Violinist und Orchesterchef in Liverpool, st. das. im Juni. M. Tim. 420.

**Toussaint, Armand-Joseph**, Kapitän in der belgischen Armee, Komponist von Opern, Kantaten, Klavierstücken, st. 8. Juni zu Leupegem bei Audenarde, geb. 10. März 1842 zu Lüttich. Lessm. 376. Le Guide 175.

**Trautermann, Gustav**, Organist und Musikdirektor in Wernigerode a. H., st. das. 29. Jan., 65 Jahr alt. Wbl. 97. Lessm. 118.

**Turjée, Dr. Eben**, Direktor des New England Conservatory in Boston, st. das. 57 Jahr alt. Wbl. 271.

**Türpe, Hugo**, Piston-Virtuose, st. 2. Juli in Diethersdorf bei Burgstädt. Wbl. 383.

**Uthoff, Christoph**, Kontrabassist und langjähriges Mitglied des Philharmonischen- und Thomas-Orchesters in Chicago, st. das. im April. Sig. 555.

**Valensisa, Michele**, Komponist von Opern und Kirchensachen, st. Ende 1890 in Polistena in Kalabrien, geb. das. 1. Aug. 1822. Sig. 137.

**van den Dries**, siehe Dries.

**Vanderheyden, E.**, Kontrabassist und Prof. am Königl. Konservatorium zu Brüssel, st. das. 27. April, 41 Jahr alt Wbl. 284.

**Verhulst, Jean**, Komponist und Musikdirektor im Haag, st. das. 17. Jan., geb. das. 19. März 1816. Wbl. 54. Lessm. 62. Sig. 109. Ménestrel 40.

**Vidal, Louis Antoine**, Violoncellist-Dilettant, Verfasser mehrerer Werke über Geschichte und Bau der Bogeninstrumente, st. 7. Jan. zu Paris, geb. 10. Juli 1820 zu Rouen. Wbl. 185. Lessm. 171. Sig. 505. Ménestrel 80. Ricordi 140.

**Villate, Gaspari**, in Paris ansässiger cubanischer Komponist, st. 10. Okt. das., geb. in Cuba 27. Jan. 1851. Wbl. 573. Ménestrel 336. Guide 264.

**Vogel, Franz Arnold**, Direktor der Sophien-Akademie und ehemaliger Gesangsprofessor am Konservatorium zu Prag, st. das. 30. Dez., 71 Jahr alt. Wbl. 71. Lessm. 103. Sig. 107.

**Vogt, Christoph**, ehemaliger Musikmeister im 4. Rhein. Infant.-Regiment Nr. 30, st. 21. Sept., 85 Jahr alt, in Bernburg. Sig. 905.

**Volhart**, siehe Hegar.

**Wanckel, Reinhard**, Gründer und bis 1889 Mitinhaber der Pianoforte-Fabrik von Wanckel & Temmler in Leipzig, st. das. 3. Nov., 74 Jahr alt. Wbl. 612.

**Weber, Wilhelm**, Professor der Akustik, st. 87 Jahr alt am 23. Juni zu Göttingen. Wbl. 395. Lessm. 376.

**Weidner, Joseph**, Klavier-Professor am Konservatorium zu Wien, st. das. 4. Febr. Wbl. 111. Deutsche Kunst und Musiker-Ztg. 53.

**Wentzel, Karl**, Musikdirigent in Breslau, st. das. 2. Sept., 85 Jahr alt. Deutsche Musiker-Ztg. 417.

**Werner**, siehe Willenberg.

**White, Teach James**, Komponist, Organist und Chormeister an der St. Andrews Presbyterian Kirche zu London, st. das. 14. März, 60 Jahr alt. M. Tim. 222. Wbl. 256.

**Willenberg-Werner, Auguste**, Gesanglehrerin in Frankfurt a. O., st. das. 2. Febr., 70 Jahr alt. Lessm. 147. Sig. 328.

**Williams-Williams, Frederik**, Verfasser einer Musikgeschichte, st. 7. Febr. in Hastings, 31 Jahr alt. Wbl. 156.

**Wilt**, Frau **Marie Victoria**, geb. **Liebenhart**, Kaiserl. österreichische Kammersängerin, st. 24. Sept. in Wien, geb. das. 30. Jan. 1835. Wbl. 521. Lessm. 545. Sig. 807. Bühn.-Gen. 352. Nekrolog Mus. Rundsch. 232.

**Windischgrätz**, Prinzeſs **Marie**, geb. **Taglioni**, ehemalige Ballerina der Berliner Hofoper, st. auf ihrem Landsitze Aigen bei Wien, geb. 1833 in Berlin. Stern 315.

**Wirtz, Carlo**, Komponist und Musikschriftsteller, st. 8. Aug. in Venedig, 27 Jahr alt. Wbl. 497. Lessm. 545. Sig. 712.

**Witt, L. Friedrich**, Kapellmeister in Kiel, st. das. 1. Jan., geb. 1811 in Königsberg. Lessm. 62. Sig. 154. Depesche.

**Youssupeff**, Fürst **Nicolaus**, Komponist und Musikgelehrter, st. 3. Aug. in Baden-Baden, geb. 1827 in Petersburg. Wbl. 482. Lessm. 470. Sig. 729. Guide 232.

**Zerbini, John Baptist**, einst in London als Violin-Virtuose bekannt, zuletzt in Melbourne (Austral.) lebend, st. das 28. Nov., 52 Jahr alt. Wbl. 57.

**Zillmann, Eduard**, Komponist und Pianist in Dresden, st. 5. Febr., 56 Jahr alt. Wbl. 97. Lessm. 118. Sig. 118 schreiben Theodor.

**Zimmermann, August**, Königl. Konzertmeister a. D., st. Ende Dez. in Steglitz bei Berlin, geb. 1810 in Ziemdorf bei Alt-Landsberg. Wbl. 1892, 10. Lessm. 1892, 8. Sig. 1892, 125.

---

# Internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien.*)

(Übersicht.)

Zwei Mittel sind es, deren sich die moderne Kultur zur Divulgation ihrer Errungenschaften bedient: Die Presse und die Ausstellungen. Letztere sind möglich auch auf solchen Gebieten, bei welchen man die Ausstellungsfähigkeit bezweifeln könnte. Einen Beweis dafür liefert ja die gegenwärtig geöffnete Musik- und Theater-Austellung in Wien. Man weifs in vielen Kreisen nicht, ob die Ausstellung einen Zweck hat, und wenn ja, welchen? Am wenigsten ist man sich aber darüber klar, was dieselbe zum Gegenstande hat. In den folgenden Zeilen soll eine Übersicht — hauptsächlich über die musikalische Fachausstellung — gegeben werden.

Die Pflege der Tonkunst in Deutschland und Österreich-Ungarn ist zusammenhängend dargestellt. Die Materialien beider Staaten ergänzen sich gegenseitig. Als Einleitung dient die ethnographische Abteilung. Meist sind es natürlich Instrumente, die uns stellenweise ein recht anschauliches Bild zeigen, wie selbst der von der Kultur

*) Um der Ausstellung nach allen Seiten hin gerecht zu werden, hat die Redaktion Herrn Dr. Mantuani, ein Komitémitglied der Ausstellung, um einen Bericht ersucht.

wenig — oder sagen wir, um unseren Maſsstab anzulegen — gar nicht beeinflusste Mensch an einem gewissen musikalischen „Gelärm" Freude findet. Die Töne, die jenen Instrumenten entlockt werden können, kann man nach unseren Begriffen nicht gut mit „Musik" bezeichnen. Bei afrikanischen Naturvölkern und bei den südlichen Insulanern überwiegen Schlaginstrumente. Am wenigsten scheinen Blechblasinstrumente in Übung zu sein. Dies gilt auch — nach dem Verhältnis der ausgestellten Instrumentenanzahl zu urteilen — von jenen *Kulturvölkern*, die auch in dieser Abteilung Platz erhielten, weil sie mit ihrer Musik das Abendland nicht beeinflussten. So die Inder, Chinesen und Japanesen. Bei diesen sind Saiteninstrumente, Holzblas- und rhythmische Instrumente in Gebrauch. Streichinstumente scheinen nicht beliebt zu sein. Auch liegen Proben von Noten- und Partiturschrift dieser Völker vor. Interessant sind in dieser Abteilung die phantastischen Masken, Kostüme und Schmuckgegenstände, welche die Tänzer und Tänzerinnen „schön" machen. Der Tanz ist auch bei den Naturvölkern mit der Musik in enger Verbindung; nur kann man sich in vielen Fällen dem Zweifel nicht verschlieſsen, dass die Musik nur die Magd des Tanzes sei.

Auffallend sind bei den indischen Lauten- und Guitarrenarten die langen Hälse und die im Verhältnis kleinen, halbkugeligen Resonanzkörper. Beispiele beweisen, dass sie auf einen Kürbis zurückgehen.

Kommen wir aus dieser Abteilung, wo uns die Musik auf den ersten Stufen ihres Daseins vor Augen geführt wurde, so betreten wir bereits von der Kultur durchwehte Gebiete.

Als älteste Denkmäler finden wir daselbst zwei kleine Nachbildungen (aus Fétis und aus Roseleini's Monumenti del Egitto) von musizierenden Ägyptern. Ich kann mich hier der Bemerkung nicht erwehren, dass das Gebotene zu den erhaltenen Denkmälern in keinem Verhältnis steht. Bei etwas ruhiger Überlegung und sorgsamerer Umschau wäre bedeutend mehr und dazu Besseres zu beschaffen gewesen.

Die nächstältesten Monumente sind drei Abgüsse von chittitischen Reliefs. Zwei davon sind Bruchstücke, aber trotzdem — und gerade deshalb — sehr interessant. Auch die assyrische Musik ist arm vertreten — doch fehlt sie nicht. Ein einziges kleines Relief giebt Kunde davon.

Das jüdische Element ist verhältnismäſsig gut illustriert, obschon kein Denkmal über das Jahr 1587 hinausreicht. Wenn bei einem Volke, so hat sich die Tradition bei den Juden erhalten; aber ganz unbeeinflusst blieben sie nicht von der christlichen Musik.

Die Musik der Araber und Perser ist hauptsächlich illustriert durch die — oft phantastischen — Instrumente. In einem persischen Codex ist z. B. eine geflügelte Gestalt abgebildet, die eine Trompete mit sieben Schallbechern bläst — also ein Instrument, das in Wirklichkeit nicht besteht. Aufser diesen miniierten Codices ist auch eine kleine arabische Handschrift des XIII. Jahrhunderts, eine Kompositions- und Musiklehre vorhanden. Die Tonverhältnisse werden, wie im Boëthius, durch mathematische Figuren veranschaulicht.

Die griechische Musik ist wohl vertreten, man kann aber nicht behaupten, dass sie gut vertreten sei. Aufser einem sehr guten Facsimile des kleinen Stückes aus der Sammlung des Erzherzogs Rainer ist von der alten Musik nichts ausgestellt. Dieser Papyrus ist ein Bruchstück aus „Orestes" von Euripides. Dass von der praktischen Musik sonst nichts ausgestellt ist, darf jedoch dem Comité nicht zur Last gelegt werden; dieses hat alles gethan, um mehr Beispiele zu erhalten, aber die „beati possidentes" verweigerten die Erfüllung der diesbezüglichen Bitten. — Besser vertreten sind die Theoretiker, wohl nur in Handschriften des XIV. und XV. Jahrhunderts. Aufgelegt sind: Plutarch, Aristides Quintilianus, Cl. Ptolemaeus, Manuel Bryennios, Aristoxenos und Psellos.

Dagegen ist die lateinische Bearbeitung des Boethius sehr gut vertreten; es liegen 6 Exemplare auf, wovon 5 Handschriften des X. bis zum XI. Jahrhundert sind.

An den Wänden sind Bilder disponiert, welche musik-mythologische Darstellungen zum Gegenstande haben. Reliefe und Statuen, Statuetten und Reliefmedaillons (diese aus dem 16. Jahrhundert) führen uns die sagenumwobene Urzeit der griechischen Musik vor Augen.

An diese dunkle Periode, über welche uns noch Sagen hinwegtäuschen und dabei doch irgend ein Körnchen Geschichte bieten, schliefst sich eine zweite Periode — nicht zeitlich, sondern inhaltlich — welche jedoch nicht einmal mit einem Sagenschleier ihre Leere verhängt. Es ist die Zeit der ersten christlichen Jahrhunderte. In dieses Dunkel scheint jeder Weg versperrt; es ist durchaus nicht so sicher, in welchen Melodieen die ersten Christen ihre Psalmen sangen. Man nimmt an, dass sie die Melodieen zugleich mit dem Texte von den Juden übernahmen. Dagegen erheben sich jedoch aufserordentlich schwerwiegende Bedenken rein logischer Natur. Es ist hier nicht der Ort, um diese interessante und wichtige Frage zu erörtern; ich will nur ganz kurz bemerken, dass es z. B. den Römern, die ein ausgebildetes Tonsystem

hatten, kaum zuzutrauen ist, dass sie sich an ein anderes angeschlossen hätten. Wir haben also — um auf das früher Gesagte zurückzukommen — bis zum IX. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung keine sicheren Beweise für die Tonschrift. Von nun an sind wir verhältnismäfsig gut versorgt mit neumierten Codices. Die Ausstellung bietet im Raume III eine schöne Reihe der Codices mit Neumen sowohl in offenem Felde als auf Systemen. In diesem Raume ist auch das Entstehen der modernen Notenschrift aus den Neumen recht anschaulich dargestellt. Wesentliches fehlt nicht. Man kann hier den ganzen Zeitraum vom X. bis zum XVIII. Jahrhundert durchwandern und die Metamorphose der Neume in die moderne Note verfolgen. — In demselben Raume sind auch griechische Codices mit Neumen aufgelegt, Handschriften vom XII.—XVI. Jahrhundert, die ein nicht zu unterschätzendes Vergleichungsmaterial bieten. Ebendort findet man eine schöne Sammlung von armenischen Handschriften und Druckwerken mit Neumen, die jeder Fachmann nun in Rechnung ziehen sollte, wenn er über die Entwicklung der Neumen Studien macht. Wenn man diese Zeichen sieht, kommen Hypothesen, Ansichten und andere in diesen dunklen Punkt hinein spintisierte Behauptungen als resultatlose Versuche vor. So lange man sich an Einzelheiten heften wird, ohne auch andere Systeme zu überblicken, wird die Forschung über den Ursprung der Neumen resultatlos sein. — Leider fehlt jeder Beleg für die Zeichen des koptischen Gesanges. Sehr spärlich sind auch die Belege für den Gesang des slavischen Kirchenritus. Es ist ja schon anerkannt, dass diese alter, im Byzantinismus und Tradition erstarrten Gesänge wichtige Aufschlüsse über das griechische Tonsystem geben könnten. Die Gelegenheit, das diesbezügliche Material zusammenzusteuern, hat man sich leider entgehen lassen. Es ist undenkbar, dass in Österreich nicht mehr von diesen Dingen zu beschaffen gewesen wäre.

Die Wände dieses Raumes sind mit Bildern der heil. Cäcilia, der Patronin der christlichen Musik und mit Darstellungen allegorischen Inhaltes behängt.

Im Raume IV sind sodann Chorbücher (Antiphonare, Gradualien, Missalien und Breviere) mit gregorianischen Melodieen, meist Handschriften des XV.—XVIII. Jahrhunderts ausgestellt. Nebenbei sei erwähnt, dass die Nomenclatur dieser Codices eine ganz bestimmte ist, und dass Benennungen wie „Missale“ mit „Graduale“ geradezu ein unsinniger Pleonasmus genannt werden müssen. Ein Missale hat jederzeit auch ein Graduale; dieses ist eben nur ein *integrierender*

Teil des Missales; somit giebt es kein Missale ohne Graduale. Wohl ist es aber umgekehrt der Fall. Man schrieb das ganze Graduale zusammenhängend aus dem Missale heraus und zwar speziell zum Zwecke des Chorgesanges. Während nämlich der celebrierende Priester am Altare das Graduale nur betet (recitiert), singen dasselbe die Cleriker im Chore. Auch ist es durchaus nicht wahr, dass die Nomenclatur nicht bestimmt war. Im Gegenteil: die noch heute giltigen Bezeichnungen stammen aus sehr alten Zeiten; sie lassen sich bis in das 5. oder 6. Jahrhundert mit Gewissheit verfolgen. Es ist hier nicht der Ort, mich über die Bedeutung der einzelnen Bezeichnungen zu verbreiten; nur den Ausdruck „*im* Chore" will ich zur Vermeidung allfälliger Missverständnisse rechtfertigen. Es ist keine Emporkirche oder Musikchor im heutigen Sinne gemeint, sondern der für den Clerus bestimmte Raum unmittelbar am Altare. *Im* Chore wurde das Graduale gesungen; *auf* den Chören hört man es heute in der Regel nicht mehr. Dasselbe Bewandtnis hat es mit der Benennung „Antiphonar" und „Psalterium". Diese können zusammen vorkommen; doch giebt es getrennte „Antiphonare" und „Psalterien". Andere Benennungen wie „Vesperale" (= ein Teil des Breviers) „Officium" (= Brevier, wenn keine nähere Bezeichnung dabei steht) „Lectionar" „Agenda" „Kyriale" „Cantuale" „Responsoriale" sind in der Regel im Kataloge nicht gebraucht, weil sie sich unter die früher angeführten Bezeichnungen subsummieren lassen. In einzelnen Fällen sind noch benannt „Processionale" (enth. Gesänge für liturgische Umgänge), „Poenitentiar" (Bufsgesänge beim Ritus der öffentlichen Bufsdisziplin) und „Rituale" (Vorschriften und Gebetsformeln bei Spendung der kirchlichen Heilsmittel). Dieses zur Hinanhaltung einer etwaigen Begriffsverwirrung und zur Klarlegung des Standpunktes, der bei der Abfassung des Kataloges beobachtet wurde.

Die liturgischen Bücher dieses Raumes weisen hervorragend schöne Exemplare auf, besonders in Bezug auf Miniaturmalerei. — Er beherbergt auch die theoretischen Schriften des Mittelalters, *Hucbald*, *Odo von Clugny*, *Guido von Arezzo*, *Engelbert von Admont*, *Johannes de Muris*, *Wenzel von Prachatitz*, und *Henricus de Zeelandia*. In das 16. Jahrhundert ragt dann schon *Bartolomeo Ramos*, der spanische Theoretiker, hinein.

An diese theoretischen Schriften reihen sich dann Codices mit nur praktischer Musik. Zunächst 2 von den 6 Codices, welche vom k. k. österr. Ministerium für Kultus und Unterricht in Trient angekauft wurden. Sie enthalten eine bedeutende Sammlung der kunstmäfsigen

Musik des XV. Jahrhunderts, meist Niederländer und Engländer (Dunstaple, Dufay, Binchois u. a.)

Es hieße einen neuen Katalog schreiben, wollte ich von den folgenden Musikalien nur die wichtigsten erwähnen; ich werde mich deshalb so kurz wie möglich fassen und einzelne Bemerkungen einstreuen. Es sind zunächst die Meister des polyphonen Satzes, die hier die Fortsetzung bilden. Ihre Werke sind sowohl im Druck als auch handschriftlich vorhanden. An den Wänden finden wir Bilder, Porträte und Reproduktionen mittelalterlicher Instrumente. Mögen spintisierende Pedanten jenen naiven Künstlern ob ihrer Anachronismen noch so grollen — sie haben eben dadurch, dass sie sich in ihren Kunstwerken anachronistisch auszudrücken nicht schämten, wertvolle Beiträge zur Kenntnis der damals üblichen Instrumente und anderer Kulturgegenstände geliefert.

Die mehrstimmige Musik des 16. Jahrhunderts ist nach Schulen geordnet im Raume V disponiert. Bei der ungeheueren Menge musste natürlich Vieles wegbleiben; die *bedeutendsten* Namen sind jedoch vertreten: Palestrina, Zarlino, Felis, Colin, Sermisy, Piéton, Goudimel, Jambe de Fer, Morales, Guerrero, Isaac, Lemlin, Stoltzer, Senfl, Neander, Johannes de Cleve, Paminger, Sale, Händl (Gallus) Jac., Lechner, Hassler u. a. m. sowohl in Druckwerken als in Handschriften, teils sogar mit Autographen (z. B. Sale, Calvisius, Hassler).

Ebenda ist auch eine historische Übersicht vom volksmäßsigen Liede gegeben. Die Gesänge sind in den betreffenden Nationalsprachen abgefasst. Das wichtigste Dokument ist wohl der Codex des Oswald von Wolkenstein, aus dem Besitze Sr. Majestät des Kaisers von Österreich. Er gilt als Autograph des Tiroler Minnesängers. Nebstdem sind französische Troubadourlieder aus dem XIII. Jahrhundert, Heinrich Frauenlob, aus dem XIV. Jahrhundert, Meistersingerbücher, das Prager und das Einsiedler Osterspiel aus dem XVI. bezw. XII. Jahrhundert. Ferner das älteste (?) deutsche Kirchenlied aus dem X. Jahrhundert, und das aus dem IX. Jahrhundert stammende böhmische Lied „Hospodyne pomilsj ny“, das Lochamer, Münchener und Berliner Liederbuch, mehrere Einzelheiten und endlich mehrstimmige Bearbeitungen des Volksliedes (Meiland, Ivo de Vento, Lechner, Reiner, Lambert de Sayve, Demantius, Zangius, Beaujoyeulx, Arbeau). Bemerkenswert sind in diesem Raume auch die Bilder, Darstellungen des Hans Sachs (moderne Kunstwerke des Grafen Rex und Spangenberg), die Aushängetafel der Iglauer Meistersinger, genannt der „Postenbrief“, (Ölgem. von J. Waidhofer, 1612), Auszug zum Ringelrennen (Aquarell 1591),

der Augsburger Geschlechtertanz (Ölgem. 1500), Freuden des menschlichen Lebens (Ölgem. XVI. Jahrhundert) mit Abbildungen von verschiedenen Instrumenten. Zwei Instrumente sind noch als vereinzelte Überbleibsel aus dem Mittelalter „in natura" zu sehen, ein aus Bronze verfertigtes (gegossenes) Jagdhorn aus dem XII., und ein Olifant aus dem X. Jahrhundert mit *vorromanischen*, also noch dem altchristlichen Cyclus, sowohl der Form als dem Inhalte nach verwandten Darstellungen und Ornamenten. Erwähnt sei noch ein Tisch, dessen Platte aus Solenhofer Stein besteht, sehr schön geätzt ist und ein Lied: „Quid estis pusillanimes" für 4 Stimmen, (Cantus, Altus, Tenor, Bassus) enthält. Die Stimmen sind an den 4 Quadranten der Tischplatte so angebracht, dass der Bassus dem Cantus, der Tenor dem Altus gegenüber postiert ist.

Der Fortschritt in der Kunst forderte schon im 16. Jahrhunderte eine Korrektur und Verbesserung des bestehenden musikalischen Systems. Eine Geschichte aller dieser neuen Versuche enthält der Raum VI, der nebst dem katholischen und protestantischen Kirchenliede und Cantionalen der böhmischen und mährischen Brüder die Theoretiker des XV. und XVI. Jahrhunderts enthält. Vertreten sind: Burtius, Gafurius, Hugo von Reutlingen, Reisch, Saess, Prasperger, Monetarius, Simon de Quercu, Regnault, Ornithoparchus, Cocleus, Agricola, Heyden, Aaron, Luscinius, Felstein, Froschius, Libanus, Nicolaus Faber, Haug, Glarean, Rhau, Petit Coclicus, Listenius, Wilphlingseder, Vincentius, Claudius Sebastianus (-Metensis), Zarlino, Salinas, Cerrone, Colonna, Gumpelzheimer, — also so, dass man ruhig behaupten kann, Lücken seien nicht vorhanden.

Unter der ausgestellten Literatur des katholischen Kirchenliedes wären die *ladinischen* Gesangbücher hervorzuheben. Sie sind sowohl in Handschriften (v. J. 1786) wie auch in älteren Drucken vorhanden. Der älteste aufliegende Druck, betitelt: „Psalms d' ilg Prophet David" ist ein Turier (Turig) Druck vom J. 1683. Nicht uninteressant ist auch ein illyrisch-kroatisches Gesangbuch von Georgić, gedruckt in Wien bei Formica, 1635. Es enthält Gesänge für die wichtigsten Festtage des Jahres. Ebendaselbst sind auch die böhmischen katholischen Kanzionale aufgelegt — für den Musikhistoriker ein interessantes Material.

Sehr gut ist die Gesangsliteratur der böhmisch-mährischen Brüder vertreten. Antiphonarien, Psalterien, Gradualien, Kanzionale in Prachthandschriften und teils luxuriös ausgestatteten Drucken sind in diesem Raume vereint.

Dürftig erscheint dagegen das protestantische Kirchenlied; es ist als ob die Wand samt den Glaspulten gar nicht in die Ausstellung gehörte. Ich meine damit nicht etwa, man hätte alle Gesangbücher ausstellen sollen; denn das wäre selbst in Bezug auf das *erreichbare* Material wegen des grofsen Umfanges desselben unmöglich gewesen. Um aber die Entwicklung zu zeigen, wären wenigstens die ersten Gesangbücher am Platze gewesen. Hiebei sei noch erwähnt, dass beim sog. Achtliederbuch, (Etlich Cristlich Lider vnd Psalm), welches die falsche Jahreszahl MDXIIII trägt, die erläuternde Bemerkung am Platze gewesen wäre, dass das Büchlein nicht 1514, wo Luther noch nicht als Reformator aufgetreten ist, sondern erst 1524 erschienen ist. Man vermisst leider auch die ersten Ausgaben von Walther's Gesangbuch, es fehlen Luther's „Christliche Gesang", lateinisch und deutsch zum Begräbnis von 1542, das Babst'sche Gesangbuch von 1545 und noch einige andere, die man erwarten sollte. Auch hätte Gewicht darauf gelegt werden sollen, wie sich der deutsche Protestantismus nach anderen Ländern verbreitet und welche Wirkung er daselbst hinterlassen hat. Es fehlt z. B. auch das für die Geschichte des Protestantismus so wichtige Gebet- und Liederbuch von *Trubar*. So könnte man noch manche Desideraten verzeichnen, die unbedingt hinein gehört hätten. Es war übrigens von vorne herein geplant, allen diesen Dingen gerecht zu werden — aber aus Mangel an Material musste nun die Abteilung „Protestantisches Kirchenlied" so öde bleiben. Auch den Bildern erging es so. Aufser einem Porträte *Luther's* (Ölgem.), eines des Landgrafen *Moriz* von Hessen (Stich) und eines des *Joh. Rist* (Stich) ist kein einziges Bild auf der ganzen Wand.

Die Geschichte des Noten-Druckes und -Stiches ist aber geradezu glorios dargestellt. Hier fehlt wirklich kein Bindeglied. Besonders schön ist die Überleitung von den Petrucci-Drucken zu den Drucken mit einfachen Typen. Die Geschichte des Notendruckes ist bis zum XVIII. Jahrhundert fortgeführt, also bis zur Zeit, in welcher der Stich *gröfsere* Verbreitung fand.

Ebenso ist auch die Geschichte und die Entwicklung des Madrigals in allen seinen Formen (Madrigal, Villanelle, Balletti, Mascherate, Canzonette, Intermedii, Concerti, Neapolitane, Frottole u. s. f.) prächtig illustriert. Verdelotto, Naich, L'Hoste da Reggio, Alfonso dalla Viola, Rore, Palestrina, Marenzio, Gabrieli, Hassler, Borchgrevinck, Vecchi, Venosa, mit vielen anderen bedeutenden Madrigalisten sind vertreten.

Es folgt die Monodie und die älteste Oper. Wie mutet uns Caccini's „L'Euridice" von 1600 an, wenn wir uns eine Partitur von einer Oper Wagner's daneben vergegenwärtigen! Allerdings liegt ein Zeitraum von beinahe 250 Jahren dazwischen, von denen jedes einen Beitrag geliefert hat. Und doch, die Basis waren diese Werke. wie sie in den Glaspulten anspruchslos und kaum beachtet da liegen. Von den ältesten Opern sind aufser der schon genannten „Euridice" von Caccini noch ausgestellt: Monteverdi's „L'Orfeo," Marco da Gagliano's „La Dafne", Cavalli's „L'Egisto", Marazzoli's „La vita humana", Stradella's „Moro per Amore", Pasquini's „Eudosia", Lully's „Amadis", „Acis et Galatée", „Armide", „Le triomphe de l'Amour" und „L'Amour malade", endlich Des-Touches' „Le Carneval et la Folie" und „Telemaque et Calypso".

Von der geistlichen Musik des XVII. Jahrhunderts konnten natürlich nur Stichproben geboten werden. Von der Unmenge der musikalischen Produkte jener Zeit mussten nur einige Körner ausgelöst werden. Wir sind bei einer Zeit der Musikgeschichte angelangt, in welcher sich das kernige Wesen anfängt zu verflachen und in das Formelhafte überzugehen. Es sind immer noch Männer da, welche die alte Tradition aufrecht halten, welche selbst im Tribute, den sie ihrer Zeit zollen müssen, die Energie und kernige Kraft zum Ausdrucke bringen — aber dies alles kann den Fortschritt der Umgestaltung nicht hemmen. Es ist bei der Musik so, wie bei der bildenden Kunst: die kräftige Säule der Renaissance wird im Barockstil zum Pilaster und dieser löst sich wieder in der Roccocokunst in neckisch geschwungene Stäbchen auf. Und wenn ein Künstler auch die alte Tradition in einer Säule repristinieren will, so erkennt man doch sofort den Geist der Zeit daran. — Nicht einmal der markige Heinrich Schütz konnte in seinen Werken den Zug der Zeit verleugnen. Auf ihn wurde besonderes Gewicht gelegt, und die Ausstellung seiner Werke bildet in nuce eine abgeschlossene Gruppe. Von den Madrigalen (1611) bis zur Spitta'schen Gesamtausgabe seiner Werke sind Proben seiner Muse aufgelegt, darunter auch mehrere Aktenstücke. An diesen bedeutendsten Meister schliefsen sich andere Komponisten geistlicher Lieder an, deren Namen anzuführen uns hier zu weit führen würde; ich will nur herausgreifen: Eccard, Praetorius, Sayve, Hammerschmied, Bodenschatz, Aichinger, Schein und Scheidt.

Unter die wichtigsten gehört der Raum IX. Illustriert ist daselbst die Entwicklung der Musik am bayerischen Hofe im XV. und XVI. Jahrhundert, wobei Orlando Lasso — wie natürlich — den

Löwenanteil hat. Die allgemeine historische Ausstellung erscheint hiedurch zwar unterbrochen, doch stört diese Unterbrechung nicht empfindlich, ja man könnte sogar sagen, dass sie im gewissen Sinne einen Ruhepunkt gewährt. Es sind in diesem Raume manche besonders interessante Objekte zu sehen: das Buxheimer Orgelbuch, ein Ölporträt Orlando di Lasso's sowie das seines Gönners, des Herzogs Albrecht V. von Bayern (Gemälde von Ostendorfer), autographe Briefe Lasso's, zwei interessante Stammbücher, Werke Orlando di Lasso's in Druck und Handschrift, sowie Werke seiner Söhne, seiner Vorgänger und Nachfolger.

Haben wir oben die Theoretiker des XVI. Jahrhunderts, dann den Notendruck vom XV. bis zum XVIII. Jahrhundert verfolgt, so gelangen wir im Anschluss an jene Betrachtungen zur Entwicklung des Notenstiches und zu den Theoretikern des XVII. Jahrhunderts. Zwar nannten wir schon vorhin theoretische Werke des XVII. Jahrhunderts, z. B. Gumpelzheimer; dieser und ähnliche wurden jedoch in das XVI. Jahrhundert eingereiht, dessen Theorieen sie lehren.

Unter den Kupferplattendrucken sind einige sehr bemerkenswerte; so die Canzonette von S. Verovio von 1586 und seine „Arie devote“ von 1608. Ferner die Lautentabulatur von Kapsberger (1611) und Frescobaldi's Toccate e Partite (1615). Als Beispiel eines Pewterplattendruckes liegt Mozart's „Don Giovanni“ auf. Ebenso sind neuere Typendrucke, besonders aus der Offizin von Breitkopf und Härtel ausgestellt.

Von den Theoretikern nenne ich nur: Praetorius, Mersenne, Fernandez, Baryphonus, Hafenreffer, Lorente, Kircher, Carm, Bononcini, Sweelinck, Janovka und Carissimi. Werke dieser und anderer veranschaulichen das musikpädagogische Leben im XVII. teils auch schon im XVIII. Jahrhundert.

Bislang beschäftigte uns vorwiegend Vokalmusik. Aber auch der Instrumentalmusik und ihrer Sonderentwicklung ist volles Recht wiederfahren. Wir wollen eine Übersicht über die ausgestellten Instrumente vorläufig noch lassen, um dann diese zusammenhängend zu überblicken. Fassen wir zunächst nur die Instrumentalmusik ins Auge. Eine Gruppe zeigt uns Musik für die „Königin aller Instrumente“, die Orgel, von verschiedenen berühmten Orgelmännern (Fasolo, Frescobaldi, Fischer und Sammelwerke mehrerer Autoren), sowie einige auf bedeutende Organisten (Frescobaldi, Erbach) bezügliche Aktenstücke und endlich auch für Orgelschüler bestimmte Kompositionen samt Belehrungen (Spiridion a Monte Carmelo).

Eine zweite Gruppe vereinigt die süddeutschen (Kleber, Steigleder, Froberger, Muffat [Georg], Kerll, Murschhauser), eine dritte die norddeutschen Organisten (Scheidt, Sivert, Pachelbel, Buxtehude). Nach diesen sogen. Organistenschulen kommt die Streichmusik, beginnend mit den Paduanen und Galliarden von Füllsack bis zu den Kompositionen Muffat's und Corelli's. — Die Klaviermusik ist ebenfalls mit den wichtigsten Namen vertreten. Die „neuen Klavierübungen" Kuhnau's, Krieger's „Musikalische Partieen", Theofil Muffat's Componimenti und andere sind aufgelegt.

Geschieden von den bisher besprochenen Musikalien sind die Tabulaturen. Diese Reihe eröffnen die Orgeltabulaturen mit der „Orgel- oder Instrument-Tabulatur" von Elias Nicolaus Ammerbach (einst im Besitze J. S. Bach's) von 1571. Es folgen mehrere interessante Orgeltabulaturen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, darunter ein Stück, welches den Orgelpart zu einem Singspiele mit scenarischen Vermerken enthält. An die Orgeltabulalur reiht sich in langem Zuge eine Sammlung von italienischen, deutschen, französischen und spanischen Lautentabulaturen, darunter das berühmte Lautenbuch Gaultier's.

Das moderne Volkslied, welches sich nun dem kunstmäfsigen Liede anreiht, soll wohl nur „einige markante Beispiele" der Volksliedersammlungen mit besonderer Rücksicht auf die Nationalitäten Österreichs bieten. Vertreten ist das deutsche Volkslied, obschon man nicht sagen darf, dass es *besonders* markante Beispiele sind. Die Beschickung der Ausstellung gerade auf diesem so wenig bekannten und lokal gepflegten Gebiete muss mit Bedauern eine sehr laue genannt werden. Das böhmische Volkslied ist in einer veralteten Ausgabe von 1845 enthalten. Die neueste Ausgabe von Kuba hat allerdings den grofsen Fehler, dass sie sich auch über das südslavische Volks- und Nationallied erstreckt und dass die ursprüngliche Melodie durch eine recht unbeholfene und ganz verständnislose Harmonisierung verdorben und erstickt wird, — aber der Fachmann könnte ebensogut den Kern herauslösen.*) Sehr wichtig ist die Sammlung mährischer Volkslieder von Sušil, ein Buch, das wohl immer seinen Wert behalten wird, sowohl auf Grund seiner Korrektheit als auch seiner Vollständigkeit. Von den nordslavischen sind noch zu erwähnen: Die Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz (Haupt und Schmaler), polnische Volkslieder, russische Volkslieder (jedoch eine sehr schlechte und ganz veraltete Ausgabe vom Jahre 1790). Leider

*) Ausgestellt ist die Sammlung nicht.

fehlen ganz die tiefinnigen Volksmelodieen der Ruthenen (z. B. Ausgabe von Lisenko) und ebenso einige südslavische Völker: Dalmatiner, Istrianer, Slovenen u. a. Was nämlich vom südslavischen Volksliede vorhanden ist, das ist *alles* kroatisch. Eine sehr reiche Sammlung (mehrere Bände) enthält das Enterieur von Bulgarien. Die Ausgabe leidet nur unter einer sehr dürftigen Ausstattung. Von den italienischen Volksliedern, an denen es ja im vielsprachigen Österreich nicht fehlt, ist nicht ein einziges eingelangt. Dagegen treten uns wieder drei Sammlungen von heimatlichen Klängen aus den Tiroler und Schweizer Bergen von dem kleinen Volke der Ladiner (im Enneberger und Engadinthale) entgegen. Es sind neuere Sammlungen, wohl auch kunstmäfsige Produkte einzelner Komponisten. Da sieht man eine „Colleczìun de Canzuns per Chor viril“ (1885) „Vuschs della patria“ (1886) und „15 Chansuns ladinas per coros virils“ (1889). Einige ungarische Volkslieder, eine irische (arr. von Stevenson), einige französische Kunstkompositionen und eine Denkmünze an den Komponisten der Marseillaise beschliefsen diese Gruppe.

Auch jene Mitglieder aus fürstlichen und hochadeligen Häusern sind besonders berücksichtigt worden, die sich mit der Musik praktisch beschäftigt haben. Die Frau Musica prosperierte zwar grofsenteils unter den Gönnerfittichen der adeligen und fürstlichen Maecene; ob jedoch dieses Errichten einer besonderen Abteilung für die Komponisten des Hochadels vom Fürsten aufwärts eine Berechtigung hat im musikhistorischen Sinne, das ist eine andere Frage, wie ich mir auch bei der Noblesse des Hochadels kaum als unzweifelhaft denken kann, dass er diese Kompliment sein sollende Einrichtung ernst nimmt.

Ein wichtiger Abschnitt der Tonkunst kommt in den nächsten Räumen zur Darstellung: Die Entwickelung der Oper in München, Wien, Dresden, Hamburg und Salzburg im XVII. und XVIII. Jahrhundert. Gut vertreten kann man die Oper von München nennen. Unter vielen anderen ist auch die (am 12. Februar 1654) erste in München aufgeführte Oper: „Ninfa ritrosa“. Leider sind es gröfstenteils nur Textbücher, welche die Oper illustrieren sollen. Empfindlich wird dieser Umstand besonders bei jenen Pflegestätten der Kunst, die für gewisse Zeitabschnitte die Führung hatten. Doch sind wenigstens die wichtigsten Namen verzeichnet. Bei alledem kann man jedoch der Bemerkung nicht ausweichen, dass Bibliotheken und Intendanzen hierin arg gefehlt haben, dass sie eine bessere Auswahl nicht treffen *wollten* oder nicht *konnten*. Wäre das diesbezügliche historische Material kritisch gesichtet und ausgewählt worden — was natürlich

nicht von Bibliotheks- und Archivdienern besorgt werden kann — so wäre die Geschichte jedes der einzelnen Institute in ein viel vorteilhafteres Licht getreten; der Schatten eigener Eitelkeit verdunkelt jetzt dieselbe. Selbst die schön mit Kupferstichen geschmückten Cosmorovius-Drucke können z. B. bei der Wiener Oper im XVII. und XVIII. Jahrhundert die Partituren nicht verschmerzen lassen. Es ist doch etwas anderes, wenn man eine Partitur von Bertali sieht (1664 oder Cesti (Le disgrazie d'amore 1667) als eine ganze Reihe von schön ausgestatteten Textbüchern. Man kann sich die Verlegenheit des Komités denken, das mit solchem Material die Geschichte der Oper darstellen sollte! Die Geschichte der Oper in Salzburg, Dresden und Hamburg musste wegen Mangel an Material in einem einzigen Glaspult untergebracht werden. Es ist das im Verhältnis zur Bedeutung, welche diese Städte in der Musikgeschichte haben, allerdings so gut wie nichts; man musste froh sein, dass man dieselben nur nennen konnte.

Von nun an häuft sich aber das Material. Es wird von hier ab unmöglich sein, in dieser Übersicht das bisher festgehaltene Prinzip weiter zu beobachten; wir werden uns noch kürzer fassen.

Wir haben die Musik des XVIII. Jahrhunderts in einzelnen Dokumenten vor uns. Die dii minorum gentium mussten selbstredend ausgeschlossen werden. Voran geht die Instrumentalmusik, wobei wir den berühmtesten Namen unter anderen begegnen: Scarlatti, Boccherini, Caldara, Muffat, Eberlin, Albrechtsberger, Telemann, Hasse u. a. m.

Ebenso hat die Vokalmusik Perlen aufzuweisen; es sind z. B. J. J. Fux, Lotti, Metastasio und Reichardt als Repräsentanten vertreten. Andere musikalische Formen, die hier die Schaffenslust ihrer Zeit illustrieren, Oper, Singspiel, Cantate, Oratorium, Melodram, verschiedene Arten von Kirchenmusikalien, Musiktheorie, Briefe und Aktenstücke von und über Musiker, eine kleine Sammlung der „Varia", die ebenfalls das Verhältnis der Musiker zu ihren Gönnern charakterisieren, leiten nun den historischen Faden zu den Heroen der Kunst über.

Als erster unter diesen ist der Grofsmeister des Oratoriums, Georg Friedrich *Händel.* Von der unerschöpflichen Fülle seiner Werke giebt allerdings ein einziger Glaskasten keine richtige Vorstellung; aber das diesbezügliche Material war nicht erhältlich. Autographe sind nur zwei („Fly from false man" und „Salve Regina"). Ein sehr schönes Ölporträt und einige andere interessante Bilder vervollständigen die Händelausstellung.

Besser ist es doch dem alten *Bach* gegangen. Wir haben doch

von den bekanntesten und besten Werken etwas in Urschrift. So das „wohltemperierte Clavir“ (datiert mit 1722), das „Kyrie“ und „Gloria“ aus der H-moll Messe u. a. Aber nicht nur J. S. Bach, sondern auch seine Familie ist berücksichtigt worden. Werke, teils Autographe, liegen auch vor von *Phil. E. Bach, Joh. Chr. Friedrich Bach* u. *Wilh. Friedemann Bach*; Porträte sind aufser von J. S. Bach auch vorhanden von: Joh. Ambrosius Bach (Vater J. S. B's.) Joh. Chr. Bach, Carl Phil. Em. Bach, Joh. Ludw. Bach und Wilhelm Bach. Das merkwürdigste Stück im Bachraume ist wohl der Bachflügel (ein Clavicymbal mit zwei Manualen und komplizierten Verschiebungszügen.

Wir gelangen zum *Gluck,* dessen wichtige Thätigkeit mit drei musikalischen Autographen und mehreren Ausgaben seiner Werke sowie mit Bildern und Büsten illustriert wird.

Hieran reiht sich *Joseph Haydn.* Autographe, Diplome, Briefe, Ausgaben seiner Werke, Medaillen, Gegenstände die er gebraucht, Bilder, Büsten und Geschenke liegen hier geordnet zusammen und beleuchten das Wirken des grofsen Meisters. Sehr interessant ist ein Verzeichnis der Werke Haydn's vom 18. bis zum 73. Lebensjahre, von ihm selbst angefertigt und zwar nach dem Gedächtnisse. Es liegt vermutlich in einer Abschrift seines Dieners Elssler, des Vaters der berühmten Tänzerin vor. — Auch Haydn's Bruder, Michael, hat hier Platz gefunden. Unter den Porträten ist eine kleine Wachsbüste besonders hervorzuheben; sie hat so viel Individuelles und zeugt von einer aufserordentlich feinen Beobachtung und vom künstlerischen Können in ungewöhnlichem Mafse. Sie dürfte uns die Züge des Meisters am *treuesten* wiedergeben. Aufser dem Medaillon von Irwachs (es ist in Wachs bossiert — leider nicht ausgestellt) kann man kein besseres Bild finden. Nur verschweigt die Arbeit von Irwachs manche Eigenheiten, die aber die genannte Büste mit staunenswerter Natürlichkeit wiedergiebt. Kenner und Verehrer des Meisters glaubte ich besonders darauf aufmerksam machen zu müssen. Eine sehr gute Arbeit ist auch die in Blei gegossene Büste aus dem Besitze des Grafen Harrach. — Neben Haydn's Bildern sind auch Bilder jener Leute ausgestellt, die zu ihm in engerer Beziehung stehen; die Fürsten Esterházy, Griesinger u. a.

Das musikalische Universalgenie, *W. A. Mozart*, ist in seinem Wirken gut und glücklich beleuchtet. Viele der immer neuen und frischen Tonwerke sind da aufgelegt, wo sie Mozart selbst niedergeschrieben. Wir müssen staunen über die Klarheit der Gedanken und über die eminente Fähigkeit, dieselben ebenso klar und

korrekturlos zu Papier zu bringen. Ausgestellt sind in diesem Raume wohl die wertvollsten Autographe Mozart's: Requiem, Zauberflöte, Symphonieen in C-dur und in G-moll, Klavierkonzert in C-moll, Quintett in G-moll und mehrere kleinere Kompositionen. Von den Bildern und Büsten, die uns die Züge Mozart's geben sollen, ist — vielleicht ein Jugendporträt ausgenommen — kein einziges so individuell, dass es als authentisch bezeichnet werden könnte. Ebenso wie bei Haydn und überhaupt bei allen „Heroen" der Tonkunst, sind auch bei Mozart Bildnisse jener Personen ausgestellt, die einen intimeren Verkehr mit ihm hatten.

*L. v. Beethoven* ist nach allen Seiten gut charakterisiert — als Musiker und auch als Mensch. Neben den Autographen seiner Werke — ich nenne von der ganzen Fülle die wertvollsten, nämlich seine Missa solennis (Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus) und einige Skizzen dazu, die IX. Symphonie, Skizzenbuch aus den Jahren 1801 bis 1802, seine „Kontrapunktischen Studien und Übungen — liegen auch Dokumente, die ihn als Menschen seiner Umgebung gegenüber zeigen. Im sogenannten „Testament" — es ist nur ein Gefühlserguss — kommt der ganze innere Gefühlscharakter Beethoven's zum Ausdruck, während die Briefe, Billette und die Blätter aus den Küchenbüchern ihn nach seinem äufseren Verkehre beleuchten. Mit seiner Individualität zusammenhängende Dinge, sein Haupthaar, seine Tabaksdose, Konversationsbuch, Geldkassette u. ähnliches mehr vollendet das Bild des Meisters. Ein wahres Kreuz für das Komité wurden die Bilder. Man wollte bei dieser Gelegenheit alles Wichtige vereinigen, was thatsächlich Beethoven darstellt und was bislang als Beethovenbild galt. Es mag ja sein, dass manches Bild als Porträt Beethoven's galt und noch gilt, welches es nicht ist; zum mindesten ist aber in den Bildern eine Ähnlichkeit mit einigen Zügen des Meisters Grund gewesen, weshalb man sie als solche betrachtete. Darüber erschienen nun einige belfernde Artikel, in denen sich der Verfasser in den albernsten Haarspaltereien erging, die nach seinem Gutdünken die „guten alten" Bilder zusammensucht, die neueren aber zum Brahms, Rubinstein etc. verweist! Dabei macht er den „Arrangeur" der Beethovenabteilung bittere Vorwürfe, dass er keine Studien darüber gemacht habe, ob Beethoven Tabakschnupfer war oder nicht — und dass deswegen, weil die Tabaksdose über ihre Authentica geglitten ist! Es ist unglaublich, was für abergläubische und kindische Leute im XIX. Jahrhundert in Wien leben! Böse Zungen behaupten übrigens, dass Herr von Frimmel sich angelegentlichst mit der Eruierung des Schusters beschäftige, der

für Beethoven arbeitete, um dann wichtige Aufschlüsse über die gleichzeitigen Werke und ihren Charakter geben zu können.

Eine der schönsten Autographensammlungen enthält der Raum des liederreichen *Schubert.* Sie ist fast ganz aus dem Besitze des Kunstmaecens Nicolaus Dumba in Wien. — Rührend ist unter diesen ein Autograph, das uns Schubert's erste kontrapunktischen Studien zeigt. Der Cantus firmus ist von Salieri's Hand, der Kontrapunkt mit Blei darüber geschrieben von Schubert samt der Bemerkung „den 18. Juni 1812 den Contrapunkt angefangen. 1. Gattung." Aufser seinen Autographen sind auch Bilder (Porträte und Gruppenbilder), sein Schreibepult und die Bildnisse seiner Familienmitglieder ausgestellt.

Nach Schubert kommt dann die Musik des XIX. Jahrhunderts im Zusammenhange. Es sind die Komponisten und Virtuosen Österreichs, Wiener Tanzmusik, Komponisten und Virtuosen Deutschlands und dann enthält ein „internationaler Raum" jene Künstler anderer Nationen, die auf die Musik in Deutschland und Österreich einen Einfluss übten.

Zu abgeschlossenen Räumen ist wieder das Wirken von C. M. v. Weber, G. Meyerbeer, Spohr, Marschner und Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann, F. Liszt und Chopin dargestellt und zwar nach denselben Principien wie bei den älteren Tonheroen. Es sind musikalische Autographe, Briefe, teilweise Instrumente und Utensilien, sowie Ehrengeschenke und Porträte ausgestellt.

Endlich ist in dieser historischen Darstellung noch die Musik des XIX. Jahrhunderts vertreten durch lebende Komponisten. Da hat es allerdings einen kleinen Haken. Bedeutende Musiker haben ihre Bilder nicht einsenden wollen, wieder andere, über deren Wichtigkeit man gerade nicht so unerschütterlich überzeugt war, haben das nicht unterlassen. So kann es in diesen, der modernen Kunst gewidmeten Räumen allerdings geschehen, dass man manchen Musiker von Bedeutung vermissen wird, dass man andererseits wieder andere findet, die man nicht erwartet und dass sich einige enttäuscht sehen werden. Wie dem aber auch sein mag — die eine Versicherung können alle haben, dass das Möglichste geschehen ist, um niemanden gegenüber ungerecht zu sein. Aufser den Komponisten sind hier auch Künstler und Künstlerinnen, besonders die der Wiener Hofoper berücksichtigt worden.

Damit wären wir am Ende der historischen Entwicklung.

Übersehen wir noch die bedeutenden Instrumentensammlungen. Aus dem Altertum sind, wie natürlich, aufser einem mit Sand und Patina eingekrusteten Sistrum keine Instrumente im Originale ausgestellt worden. Museen, die solche Reliquien noch besitzen, leihen

Derartiges nicht aus. Ebenso ist es mit den frühmittelalterlichen Originalien bestellt. Es sind, wie schon oben erwähnt, nur zwei Jagdhörner vorhanden, das eine ein Olifant aus dem X.—XI. Jahrhundert mit Darstellungen aus dem christlichen Cyklus. Das andere ist aus Bronze gegossen und massiv, wohl noch aus dem XII. Jahrhundert. Wichtiger aber sind die gröfseren Sammlungen des Erzherzogs Franz Ferdinand von Österreich-Este, der Königl. Preufsischen Instrumentensammlung, ferner jene des Herrn Paul de Wit aus Leipzig und die Kollektion des Herrn Zach in Wien. Die in einem pompös ausgestatteten Enterieur untergebrachte Sammlung des Barons Rothschild enthält wohl äufserst kostbare und prachtvoll ausgestattete Nippes von Instrumenten und einige Kuriositäten — aber für Instrumentenbau haben diese kunstindustriellen Perlen — soweit die musiktechnische Seite in Betracht gezogen wird, eine sehr geringe, für die historische Illustration gar keine Bedeutung. Es sind eben nur Schaustücke für das „vulgus“.

Wertvoll ist die Sammlung des Erzherzogs Franz Ferdinand. Die Instrumente stammen allerdings aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert, sind aber in ihrer historischen Bedeutung geradezu unschätzbar für die Wissenschaft. Es sind Blasinstrumente aus Holz (Blockflöten, Schnabelflöten, Zinken, Fagotte, Pommer, Schalmeyen), Metallinstrumente (Trompeten, Ruf- und Jagdhörner), Mohrenpäuklein, Sistrum, Glockenspiele, Lauten, Theorben, Mondora, Cistern, Chitarren, Lyren, Gamben, Geigen, Violen, — also eine Sammlung, die jede Art von Instrumenten in verschiedenen Typen zeigt.

Auch die Sammlung von Paul de Wit bietet hochzuschätzendes Material für das Studium der Musikinstrumente. Aufser den Blas- und Saiteninstrumenten, unter denen sich manches kostbare und hervorragende Stück befindet (z. B. eine Viola pomposa, vor kurzem noch in das Reich der Fabel verwiesen, eine Krystallquerflöte, ein prächtiger Chitarrone von 1614 u. a.), ist seine Sammlung auch an Tasteninstrumenten reich (Virginale, Clavichorde, Spinette, Portative, Positive, Cembali, Flügel und Klaviere). — Eine Menge interessanter Gegenstände sind von einzelnen Privatpersonen ausgestellt worden. So hat die Genossenschaft der Zitherfabrikanten in Wien eine ansehnliche Sammlung historischer und neuer Zithern ausgestellt.

Die grofse Sammlung der königl. Hochschule für Musik in Berlin giebt ein sehr schönes und umfangreiches Bild des — vorwiegend — deutschen Instrumentenbaues. Methodisch geordnet sind in dieser Abteilung verschiedene Arten von Trompeten, Posaunen, Hörnern,

Zinken, Flöten, Schalmeyen und Oboen, Fagotten, Klarinetten, Harfen, Zithern und Guitarren, Lauten, Streich-, Tasten und Frictionsinstrumenten. Hervorzuheben wäre besonders das Clavicymbel J. S. Bach's.

In der Sammlung des Herrn Zach sind auch einige seltene Stücke von italienischen Instrumentenbauern. Was diese Sammlungen noch nicht aufweisen, wird teilweise vervollständigt durch die Instrumentensammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, welche einige sehr interessante orientalische Stücke enthält (Zurna = türkische Schalmey, türkische Heerpauken, Ajakli Keman = türkische Geige, Tambur buzurk = türkische Laute, Tamburek = orientalische Mandoline). Andere Vervollständigungen erfährt das Instrumentenwesen durch die Sammlungen anderer Staaten: England, Italien, Spanien, Frankreich und Russland. Aus Amerika beteiligte sich an der Ausstellung mit historischen Instrumenten Herr J. Steinert aus Boston.

So hätten wir den Überblick über die Ausstellung von Österreich und Deutschland gewonnen. Diese hat noch eine für die Gegenwart wichtige Zuthat bekommen, nämlich eine Ausstellung für das Unterrichts- und Vereinswesen mit Einbezug der Konzertunternehmungen. Die Unterrichtsabteilung enthält die modernen Behelfe für den Musikunterricht. Von den physikalischen Instrumenten und Apparaten, welche die Theorie der Akustik anschaulich machen, bis zum Unterrichtsmittel für Blinde ist so ziemlich alles Wichtige enthalten. Leider gehen an dieser so eminent wichtigen Abteilung selbst viele Fachleute verständnislos vorüber. Wie viel interessantes Material liegt hier nicht nur in den Gesangbüchern, die mit Genehmigung des Unterrichtsministeriums in einzelnen Kronländern in den Staats- und Privatschulen gebraucht werden. Wie wichtige Aufschlüsse kann sich hier der Statistiker holen über den Aufschwung der veredelnden Tonkunst und über deren Pflege! Vereine, die nicht einmal dem Namen nach bekannt sind, weil sie sich nur über eng begrenzte Territorien mit ihrer Thätigkeit erstrecken, zeigen hier ganz beachtenswerte Früchte ihrer Thätigkeit.

Auch an neuen Versuchen, die theoretischen Lehrsätze zu veranschaulichen oder das bereits Bestehende zu vereinfachen und zu erleichtern, fehlt es nicht. Allerdings richten sich diese Experimente nach den geistigen Fähigkeiten des Einzelnen, die jedoch nicht immer zu den Vorzügen des Menschen zu rechnen sind. Nicht alle Neuerungen sind gut, nicht alle haben Aussicht auf eine Zukunft. Zwar ist es in unserer schnelllebigen Zeit Mode, dass sich um jede Neuerung ein Kreis von Marktschreiern sammelt, der dieselbe als die

„grofsartigste Erfindung der Neuzeit" ausposaunt. Hat die Reklame ihre Pflicht gethan, und ist die vermeintliche Erfindung „Geschäft" und „Geld" geworden, dann kommt eine zweite daran. Zu diesen Bemerkungen veranlasst mich eine neue Erfindung eines gewissen Herrn Prof. Wagner, der sich abmüht, die Notenschrift zu vereinfachen. So lange der Mensch den physischen Eindruck auf das Auge erst in einen bestimmten Gedanken umsetzen muss, kann diese Schrift, wie sie Wagner geschrieben wissen will, unmöglich als „vereinfacht" gelten; ernst und ruhig denkende Fachleute werden sich damit nie einverstanden erklären; von kecken und hochnasigen „Vertretern" des Herrn Professors kann von uns aus ganz ruhig Abstand genommen werden.

Ein interessantes Bild entrollt sich vor unserem Auge in der Vereinsabteilung. Die Idee, musikpflegende Vereine in der heutigen Form zu gründen, ist, wie man sich überzeugen kann, nicht ein Sprössling unserer vereinsmeierenden Zeit. Die „Allgemeine Musikgesellschaft" in Zürich mit dem Gründungsjahre 1613, und die — heute leider sehr im Rückschritt begriffene „philharmonische Gesellschaft" in Laibach seit dem Jahre 1702 bestätigen es. Die letztere baute zwar noch im vorigen Jahre das abgebrannte Theater zu einer Tonhalle um; aber das ist nur äufserlich; sie ist nun angewiesen mit diesem belasteten Gebäude „Geschäfte" zu machen, während das innere Leben immer schlaffer wird.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat eine zusammenhängende Ausstellung veranstaltet. Man mag es vielleicht nicht für klug und der historischen Idee für unzuträglich halten — Eines ist doch auch hiebei zu berücksichtigungswürdig: der Bezitz der Gesellschaft ist hier geschlossen ausgestellt, und derjenige, der die Ausstellung ernst nimmt, wird das, was er sonst vermissen sollte, auch dorten auffinden. Der Besitz der Gesellschaft ist ein respektabler Grundstock einer zukünftigen Instrumenten- und musikhistorischen Sammlung. Mit vielen, zum Teil sogar wertvollen Objekten beteiligten sich der „Wiener Männergesangverein" und der „Schubertbund". Bedauerlicherweise haben sich die deutschen Vereine viel zu karg beteiligt.

Es erübrigt uns noch einen Blick zu werfen in die dramatische Abteilung. Berücksichtigt ist nur das deutsche Drama. Die historische Folge ist somit durch diesen einzigen Umstand schon unmöglich gemacht. Dafür ist ein anderes Princip mafsgebend geworden: die Verteilung des Stoffes nach einzelnen Orten, somit lokal. Es

ist dies zwar auch eine Art der historischen Darstellung; aber wenn das lokale Moment über den historischen Causalnexus herrscht, wird eine Übersicht immer getrübt. Viele Phasen der Entwickelung sind, wenn sie auch lokal getrennt erscheinen, doch gemeinschaftlich und müssen sich immer wiederholen, was eine Belastung für den historischen Faden bedeutet. Das Studium und das Sichzurechtfinden wird aufserordentlich erschwert. Der Stoff der dramatischen Abteilung umfasst das geistliche und bürgerliche Schauspiel und Festspiel, das Fastnachtsspiel, das Bürgerspiel, das Schul- und Gelehrten-Drama, dann die dramatische Dichtung nach den einzelnen Phasen: von Opitz bis Gottsched, Jesuitendrama und Kloster-Komödie, Wandertruppen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, und endlich die dramatische Dichtung und deren Kritik von Gottsched bis auf die Gegenwart.

Die einzelnen Intendanzen haben zwar mitunter sehr wertvolle Objekte ausgestellt, mitunter aber auch sehr viel einer Ausstellung unwürdige Dinge. Durchwegs Wertvolles stellte die Administration des Vermögens des Königs Otto von Bayern und die Intendanz der königlichen Hoftheater in München aus. Wagner's autographe Partituren, Dekorationen und Skizzen, Modelle — alles hat eine Bedeutung in der Geschichte des Münchener Theaters und anderer Anstalten. Dasselbe lässt sich auch von Weimar sagen, das besonders zahlreiche, von Goethe betreffende Dokumente beibrachte. So hervorragend, wie diese beiden Intendanzen hat sich keine von den teilnehmenden Bühnen eingestellt. Es stellten noch aus: Stuttgart, Mannheim, Leipzig, Dresden, Düsseldorf, Hamburg, Bremen, Lübeck, Meiningen, Berlin, (General-Intendantur, Lessing-Theater, Wallner-Theater) Hannover, Kassel, Frankfurt a. M., Strafsburg, Schwerin, Detmold, Braunschweig, Oldenburg, Gotha, Darmstadt u. s. w. Die auf diese Theater bezüglichen Objekte sind oft nicht von der betreffenden Intendanz, sondern von Privatpersonen eingesendet. Prag, Brünn, Graz und andere österreichische Theater (Laibach, Klagenfurt etc.) sind ebenfalls mit verschiedenen Ansichten der Häuser vertreten. Endlich wäre noch zu nennen die Gallerie deutscher Schauspieler und das Ballet. — Einen besonderen Raum und Katalog hat das Theaterwesen der Stadt Wien, sowie die Ausstellung der General-Intendanz der beiden Hoftheater in Wien.

In sich abgeschlossene Fachgruppen haben auch die der fremden Staaten und der Polen.

Das letztere hat, obwohl ein Land Österreichs, doch eine Sonderausstellung veranstaltet, hauptsächlich um die nationale Eigentümlich-

keit zu wahren. Es hat einige hochinteressante Stücke ausgestellt — leider lag das nicht in einer mit der Musikgeschichte vertrauten Hand. Diese Sammlung hätte auch bei denjenigen, die sonst für eine stramme Systemisierung eben nicht schwärmen, einen bedeutend gröſseren Wert gehabt, wenn sie sich schneller und leichter zurechtfänden. Denkt man sich noch das ganz überflüssige und in moderner Geschmacklosigkeit bauschig aufgesteckte Teppich- und Lumpenwerk hinweg, gewinnt diese Sammlung bedeutend an Wert. Ihr jedoch den Wert gänzlich abzusprechen — das vermag nur Ignoranz und unduldsames Vorurteil.

Russland hat viel und zwar für uns Abendländer durchweg Hochbedeutendes gebracht. Wir müssen es nur beklagen, dass eine Beteiligung an der Ausstellung wegen Platzmangel und aus anderen uns unbekannten Gründen anderen Instituten als den kaiserl. russischen Hoftheatern versagt war. Was für eine Fülle von ganz unbekanntem Material wäre da dem Forscher zugänglich gemacht worden! Als die Objekte von Russland in einer geheimnisvollen Stille angelangt waren, als man dann eben so still, aber planmäſsig und schnell mit der Aufstellung derselben begann, gingen selbst wirkliche und vermeintliche Matadore mit vornehmem Achselzucken vorüber und hatten, ohne es nur angesehen zu haben, nur ein Verurteilungswort: „Geschmacklos“ oder „Asiatisch“. Die Ausstellung war, dank der trefflichen Leitung des Direktors Th. Bock, bald fertig und nun ist nur eine Stimme über die Vortrefflichkeit derselben. Vereinigt sind in dieser Abteilung: Russischer Kirchengesang (mit Notentabellen des XII., XV. und XVII. Jahrhunderts etc.), Russische Volksmusik (Sammlungen alter russischer Volkslieder mit Melodieen), Opern- und Balletmusik, Symphoniemusik, und eine alle Zweige der kaiserl. russischen Hoftheater beleuchtende Theaterausstellung. Diese umfasst Pläne, Ansichten, technische Apparate, Dekorationen, Kostüme, kurz alles, was zur technischen und ökonomischen Leitung eines Theaters gehört. Die industrielle Technik an den Kostümen erregt allgemein gerechtfertigte Bewunderung.

Italien hat aus den verschiedenen Komitaten ein sehr bedeutendes Material gebracht, insbesondere von italienischen Meistern. Im Gegensatze zu Russland, wo das Theater überwiegt, hat Italien das Hauptgewicht auf die Musik gelegt. Alte Ausgaben der unsterblichen italienischen Klassiker, eines Palestrina, Nanini, Marenzio u. s. f. waren hier ordentlich aufgestapelt. Daneben sind liturgische Bücher aus dem XII., XIII., XIV., XV. und XVI. Jahrhundert, die

meisten mit Initialen und Miniaturen. Da wieder Autographe der Meister aus späteren Jahrhunderten bis zur Gegenwart, ihre Porträte Utensilien und Ehrengaben. An den Wänden Skizzen zu Dekorationen, Kostümen und Szenen, in den Schaukästen Instrumente und — zwei Roben der Ristori. Es ist ein buntes Durcheinander — von einer Ordnung gar keine Rede — aber dennoch geht der Forscher gerne hin, um das reiche Material nur zu sehen.

Ganz anders mutet uns das Arrangement an, wenn wir den Raum der „la belle France" betreten. Vornehm und heiter, alles durchdacht und abgemessen, peinlich genau eingeteilt, ohne jedoch langweilig zu sein; die Wände schmücken prachtvolle Gobelins, die zur Musik oder zum Drama in gar keinem Bezug stehen — aber sie drängen sich nicht vor und stören durchaus nicht.

Das Material, das so meisterhaft disponiert ist, besteht fast ausschliefslich aus Schaustücken. Interessante Instrumente der Roccocozeit, schön ausgeführte Porträte als Bilder und Büsten, Modelle zu Szenen und Kostümen, Reliquien der französischen Künstler, Autographe heimischer und fremder Komponisten — aber von einer systematisch dargestellten historischen Entwickelung ist keine Rede. Übrigens reicht kein einziges Stück weiter zurück als bis in das XVII. Jahrhundert. Auch hier müssen wir bedauern, dass die Franzosen ihre Aufgabe zu strikte aufgefasst und mehr Gewicht auf die Zuschauer als auf die Historiker gelegt haben.

Die noble Einfachheit und der fast unversehrte Zustand der Objekte machen uns schon fast allein klar, dass wir uns bei der Abteilung „England" befinden. Das Hauptgewicht liegt hier in den historischen abend- und morgenländischen Instrumenten. Alte Ausgaben von Musikalien sind nur wenige; gröfser ist die Anzahl der Autographe von modernen und älteren Tonkünstlern. Auch das Porträt ist verhältnismäfsig gut vertreten.

Wenn ich noch kurz der gewerblichen Ausstellung mit den Hunderten von Instrumenten gedenke, deren einige beachtenswerte Neuerungen haben — ich nenne nur die pneumatischen Orgeln, deren sich zwei hier befinden, eines Citherklaviers (Erfindung eines Arbeiters *Boita* in Littai), Harmoniums mit automaten Rolongements, Tremoloklavier von Schiedmayer in Stuttgart — habe ich ziemlich alle Punkte berührt.

Die „Gibichungenhalle" muss sich — für meine Person wenigstens — eine verunglückte fixe Idee nennen. Ein urgermanisches Heim — und alles was daran ist, ist so wenig urgermanisch — wenn

germanisch überhaupt, dass man besser gethan hätte, diesen spintisierend-ästhetelnden Ulk bleiben zu lassen. Es ist geradezu empörend, wenn man mit dem dort zusammengeworfenen Zeug den Weg zu witzelnden Bemerkungen ebnet. Ein grofses Trinkhorn ist daselbst ausgestellt; in flacherhabener Arbeit ist nach den Zeichnungen des Malers J. Hoffmann nordische Ornamentik angebracht; dabei liegt aber auch die Empfehlungskarte „der Firma", die das besorgt hat, ferner erfährt man, dass das Trinkhorn um 200 Gulden zu haben sei, und „das ist aber das *interessanteste* dabei" sagte der als „Urgermane" vermummte Urwiener, „dass dieses Horn sechs Liter Bier fasst". Ist das eine Illustration des ernsten Strebens Wagner's? An den Pfählen hängen Häute und sollen die Kleidung der alten Germanen repräsentieren. Dabei hängen aber auch Gürtel von echter *bosnischer* Arbeit. Unter dem an den Wänden angebrachten Geweih hängt eines mit einer hebräischen Inschrift — vielleicht — aus dem XVI. Jahrhundert; unter den Töpfen auf dem Herde erblicken wir gute alte Bekannte aus den Ausgrabungen von St. Lucia! Aufser einigen Bildern von Hoffmann, Knille, Brückner, Lehnbach u. a. enthält die in den Seitenräumen untergebrachte Wagnerausstellung thatsächlich nichts, was für die Geschichte des grofsen Meisters so wichtig gewesen wäre, dass man einen eigenen Raum dafür hätte bauen müssen.

Der Vollständigkeit wegen will ich noch eines Bestrebens gedenken, die Entwickelung der Musik in den Ausstellungsräumen auch zu Gehör zu bringen: ich meine der *historischen Konzerte.*

Dass bei einer Ausstellung wie die in Rede stehende es ist, hauptsächlich auf praktischem Wege gewirkt werden muss, das war von allem Anfang an klar. Man stellte ein Ausstellungsorchester zusammen und wollte auch einen Chor für Vokalwerke. Aber woher nehmen? Man wusste ja, wie es mit der Pflege alter Musik in Wien, in dieser sonst so eminent musikalischen Stadt steht. Aufser einigen wenigen Privatpersonen beschäftigt sich gar niemand mit dem gregorianischen Choral und mit dem Studium der älteren kirchlichen Tonwerke, die hier natürlich zuerst in Betracht kommen — ausgenommen ein Mann, der seit Jahren, umflutet von Neid, Strebertum, Hinterlistigkeit, Gröfsenwahn und Herrschsucht aus reiner Liebe zur edlen Sache, mit Verachtung aller Hindernisse wie ein Felsen fest steht und das Banner unentwegt hochhält. Was *Prof. Josef Böhm* für die Kaiserstadt an der Donau in dieser Hinsicht gethan, ist noch nie gewürdigt worden; und dass es hier so hervorgehoben wird, ist

zum Verständnis des Folgenden notwendig. Also ein Mann in Wien, dem man die historischen Konzerte anvertrauen konnte. Er übernahm es. Aber der Chor, der ihm zur Verfügung stand, hatte fast *keine* Männerstimmen. Diese musste er sich erst suchen. Er bekam Stimmen — aber ohne Verständnis für den gregorianischen Choral; er musste erst einüben. Der Ambrosius-Verein, dessen Leiter Böhm ist, hat zwar genug Frauenstimmen, während Männerstimmen sehr spärlich vertreten sind.

Mit diesem Chore nun trat Böhm schon am 23. Mai auf, und führte folgendes in nachstehender Ordnung auf: 1. „Veni redemptor gentium". (Choral IV. Jahrhundert.) 2. „Veni creator spiritus". (Choral VI. Jahrhundert.) 3. „Rorate coeli". (Choral X. Jahrhundert.) 4. „Nu bitten wir den heiligen Geist". (XII. Jahrhundert.) 5. „Dies irae". (Choral XIII. Jahrhundert.) 6. „Mitten wir im Leben sind". (Einstimmig XIII. Jahrhundert.) 7. „In dulci jubilo". (Einstimmig XIV. Jahrhundert.) Als Trennungslied zwischen den angeführten einstimmigen und den folgenden mehrstimmigen Vokalstücken spielte in vollendetster Weise der bekannte Orgelvirtuose Josef Labor eine „Pausa" von Paumann und eine „Toccata" von Luzzaschi.

Die II. Abteilung enthielt: Zweistimmiges Organum: 1. „Agnus Dei" (in parallelen Quinten und Quarten, mit einzelnen Oktaven und Primen dazwischen). 2. „Verbum bonum" (2stimmig. Discantus). 3. „Miserere" (3stimmig. Falso bordone). 4. „Dixit Dominus" (4stimmig. Falso bordone). Zur Trennung von der III. Abteilung folgte hier eine „Phantasia" von Sweelinck, vorgetragen von Labor. Nun folgte: 1. Josquin de Près: „Tu solus facis" (4stimmig). 2. Pierre de la Rue: „O salutaris" (4stimmig). 3. J. Arcadelt: „Ave Maria" (4stimmig). 4. Orl. Lasso: „Adoramus" (4stimmig). 5. Palestrina: „Haec dies" (6stimmig).

Ich habe früher die Verhältnisse Wiens in Bezug auf die alte Musik geschildert; ich habe gesagt, unter welchen Mühsalen der Chor zusammengebracht wurde und habe nun das Programm *genau* wieder gegeben. Wenn ich nun sage, dass dieses Konzert unter diesen Verhältnissen dennoch geradezu *glänzend* ausgefallen ist — mit Ausnahme einer Nummer — so wird man das bezweifeln können — es bleibt aber dennoch wahr. Es ist in Wien an diesem Abende das Unerhörte geschehen, dass Vokalkompositionen wiederholt werden mussten. Die Lassus-Nummer ist verunglückt, das ist richtig; das kann ja überall geschehen — aber dem Effekte des Konzertes that

das doch keinen Eintrag. Das Publikum — der Vortragssaal war *voll* — ging geradezu enthusiasmiert von dannen. Musiker, die in der neueren Musik leben, gestanden es mir offen, nun erst einen Begriff vom gregorianischen Choral bekommen zu haben. Wenn sonst nichts erwirkt worden wäre durch dieses Konzert, könnte man sich gerade darüber freuen, dass *Fachleuten* etwas Anerkennenswertes geboten wurde. Man kann ruhig sagen: „Unus Plato . . . .“ etc. Freilich gab es auch andere Zuhörer im Saale, die mit Zweck anders darüber dachten. So schrieb der „Musica Sacra“ (1892 Nr. 7) ein Zuhörer: „Mein Skepticismus über den praktischen Wert der Ausstellung und der zusammengerafften historischen Konzerte ist viel gröſser, als der Ihrige, dem Sie nur durch wenige Striche Ausdruck verliehen haben. Eine kleine Nummer von *Orlando* (Lassus) und das kurze 6stimm. „Haec dies“ *Palestrina's* soll uns ein Bild vom Schaffen und Stile dieser Groſsmeister geben? Lässt uns ein Gedichtchen von Goethe und Schiller ahnen, dass diese Männer auch noch anderes in Poesie und Prosa geschaffen haben? Die weltlichen Musikwerke (26. Mai und 8. Juni) machten besseren Eindruck, aber das Urteil lautete bei der groſsen Menge der verhältnismäſsig kleinen Zuhörerschaft: „Darin sind wir ihnen über“ . . . Soweit die „Musica sacra“.

Es könnte scheinen, dass diese Besprechung nicht hieher gehört. Dennoch muss das an dieser Stelle abgemacht werden. Ich berührte die historischen Konzerte und stelle die Sache objektiv dar. Da ich nun eine gegnerische Meinung kenne, und weil ich sehe und fühle, dass das eine angelegte Sache ist, bin ich verpflichtet, meine Darstellung zu rechtfertigen und die Unrichtigkeit der gegnerischen Behauptungen zu zeigen, um Niemanden irre zu führen.

Die „Musica sacra“ brachte gleich nach der Eröffnung der Ausstellung — in welcher Nummer kann ich nicht angeben, da sie mir momentan nicht zur Hand ist — eine Notiz, deren Tenor sich einfach in einem abfälligen Urteile erschöpfte. Man habe schon solche oder ähnliche Ausstellungen mitgemacht — als Beispiel wird jene in Bologna citiert — aber von irgend einem praktischen Wert seien sie nicht gewesen. *Schaulust*, *Oberflächlichkeit, Dilettantismus* würden auch hier Platz greifen. Das war der längeren Worte kurzer Sinn. Ohne mich auf das Für und Wider einzulassen, möchte ich nur das gewählte Programm der historischen Konzerte näher begründen.

Man wollte die Entwickelung der Musik, den Fortschritt vom gregorianischen Choral zum polyphonen Stile Palestrina's zeigen. Dafür

genügten die beiden Nummern von Palestrina und Lassus vollkommen. Ja es war sogar ganz gut berechnet, wenn man „kleine" und „kurze" Nummern auswählte; der Eindruck sollte nämlich ein gleichmäfsiger sein, weil eben jede Nummer des Konzertes dort sein musste wo sie war und ebenso wirken sollte. Wenn man ehrlich das ganze Programm mitgeteilt hätte, wäre eben die ganze Nörgelei kraft- und gegenstandslos geworden, daher man besser that, es zu verschweigen! Und um endlich dem fragenden „Zuhörer" auch auf seine ominös sein sollende Frage, ob ein Gedichtchen Schiller's oder Goethe's ahnen liefse, dass diese Grofsmeister noch mehr in Poesie und Prosa geschaffen hätten, kann ich ihm geradezu antworten: unter gewissen Verhältnissen **ja**! Ich weifs zwar nicht, wie weit die germanistischen Kenntnisse des Zuhörers reichen, doch würde ich ihm folgendes vorlegen. Wie wäre es, wenn wir analog mit den Gesängen des Programmes nachstehende Deklamationsnummern hätten, um die Entwickelung der sprachlichen Poesie zu sehen: 1. (abgesehen von den heidnischen Überbleibseln) Bruchstück aus Ulfilas Bibelübersetzung (IV. Jahrh.) 2. Fragment aus „Heliand" (IX. Jahrh. altsächsisch). 3. Fragment aus „Krist" (IX. Jahrh. fränkisch). 4. Das Melker Marienlied. (XII. Jahrh.). 5. Walther von der Vogelweide: irgend ein Gedicht (etwa: „Ir sullt sprechen" oder „Ich han der lande" etc. XIII. Jahrh.) 6. Ulrich Boner „Edelstein." (XIV. Jahrh.). 7. Deutsches Mischlied. („In dulci jubilo." — „O Jhesu parvule etc.) 8. Ein Gedicht Rosenblüts. (Meistergesang. XV. Jahrh.). 9. Ein Gedicht des Hans Sachs. (Meistergesang. XV.—XVI. Jahrh.). 10. Luther: „Vom Himmel hoch" (XVI. Jahrh.). 11. Fleming: „Ergebung an Gott." (XVII. Jahrh.). 12. J. Chr. Günther „Brüder lasst uns lustig sein" (XVII. bis XVIII. Jahrh.). 13. Klopstock (aus Messias) ein Bruchstück. (XVIII. Jahrh.). 14. Lessing: irgend ein Gedicht. 15. Goethe, ein „Gedichtchen" und 16. Schiller, ein „Gedichtchen". Hier würde jedes Gedichtchen *seinen Zweck* erfüllen: es würde zeigen, was Goethe und Schiller in der Entwickelung bedeuten; wer wissen will, was die beiden „Grofsmeister" sonst noch in Poesie und Prosa geleistet, der muss sich an ihre Werke machen und muss sich in dieselben vertiefen, so wie es die Niederländer mit ihren Meistern in den Konzerten thaten.

Damit wollte ich nur zeigen und beweisen, wie viel die Ausstellung nach allen Seiten hin leistete, wenn man nur alles vorurteilsfrei ansieht und anhört; kommt man aber mit Vorurteil, Bosheit, Gröfsenwahn und anderen ähnlichen Untugenden ausgerüstet hinein, und sucht dann alles zu erniedrigen und zu vermindern, weil man

irgend welche persönlichen Abneigungen hat, oder weil man vielleicht darüber pikiert ist, dass die Ausstellungskommission den Mut hatte etwas zu unternehmen und zu inscenieren, ohne bei gewissen Instanzen sich die Erlaubnis hierzu erbeten zu haben — dann ist freilich der „praktische Wert“ der Ausstellung illusorisch.

Josef Mantuani.

---

## Rechnungslegung

über die

**Monatshefte für Musikgeschichte**

für das Jahr 1891.

| | |
|---|---|
| Einnahme | 1138,00 M |
| Ausgabe | 1136,07 „ |

Specialisierung:

| | |
|---|---|
| a) Einnahme: Mitgliederbeiträge, darunter an Extrabeiträgen von Herrn Dr. Eichborn 100 M und Herrn S. A. E. Hagen 5 M, nebst 31 M Überschuss aus dem Jahrg. 1890 | 958,00 M |
| Durch die Breitkopf & Härtel'sche Musikalienhandlung | 180,00 „ |
| b) Ausgabe: Buchdruck der Monatshefte | 722,12 „ |
| Papier | 71,25 „ |
| Rechnungsformulare | 2,50 „ |
| Feuerversicherung, Post, Verwaltung etc. | 340,20 „ |
| Überschuss | 1,93 „ |

Templin (U./M.) im Nov. 1892.

**Robert Eitner.**

---

## Mitteilungen.

* Mit diesem Hefte schliefst der 24. Jahrgang der Monatshefte und ist der neue Jahrgang bei *buchhändlerisch* bezogenen Exemplaren von neuem zu bestellen. Der Jahresbeitrag für die Mitglieder beträgt 6 M und ist im Laufe des *Januars 1893* an den unterzeichneten Sekretär und Kassierer der Gesellschaft einzusenden. Restierende werden durch Postauftrag eingezogen. Der 21. Jahrgang der Publikation, die Fortsetzung der Oper Jodelet mit Vorwort und Textabdruck wird am 2. Januar zur Versendung gelangen. Wer der Publikation oder der Gesellschaft als Mitglied beizutreten wünscht, melde sich beim Unterzeichneten **Robert Eitner.**

* Hierbei 2 Beilagen: 1. Titel und Register zum 24. Jahrgange der Monatshefte. 2. „Andreas Raselius“ von Auer. Schluss.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Templin (Uckermark).
Druck von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza.

# Namen- und Sachregister.

---

## Fehlerverbesserung.

S. 172 lies Cataneo-Caruson, Aurelia.
S. 174 streiche Dupont, der schon 1890 starb.
S. 177 Gwent, Gwilyn, lies wallisischer Komponist.

---